WÖRTERBUCH DER MUSIK

VON

ERNST BÜCKEN

Professor an der Universität
und Dozent an der Staatlichen Hochschule
für Musik in Köln

Mit 33 Abbildungen und 85 Notenbeispielen

IN DER
DIETERICH'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG
ZU LEIPZIG

Einbandentwurf: H. Hußmann
Druck der Spamer A.-G. in Leipzig

Sammlung Dieterich
Herausgeber: Rudolf Marx
Band 20

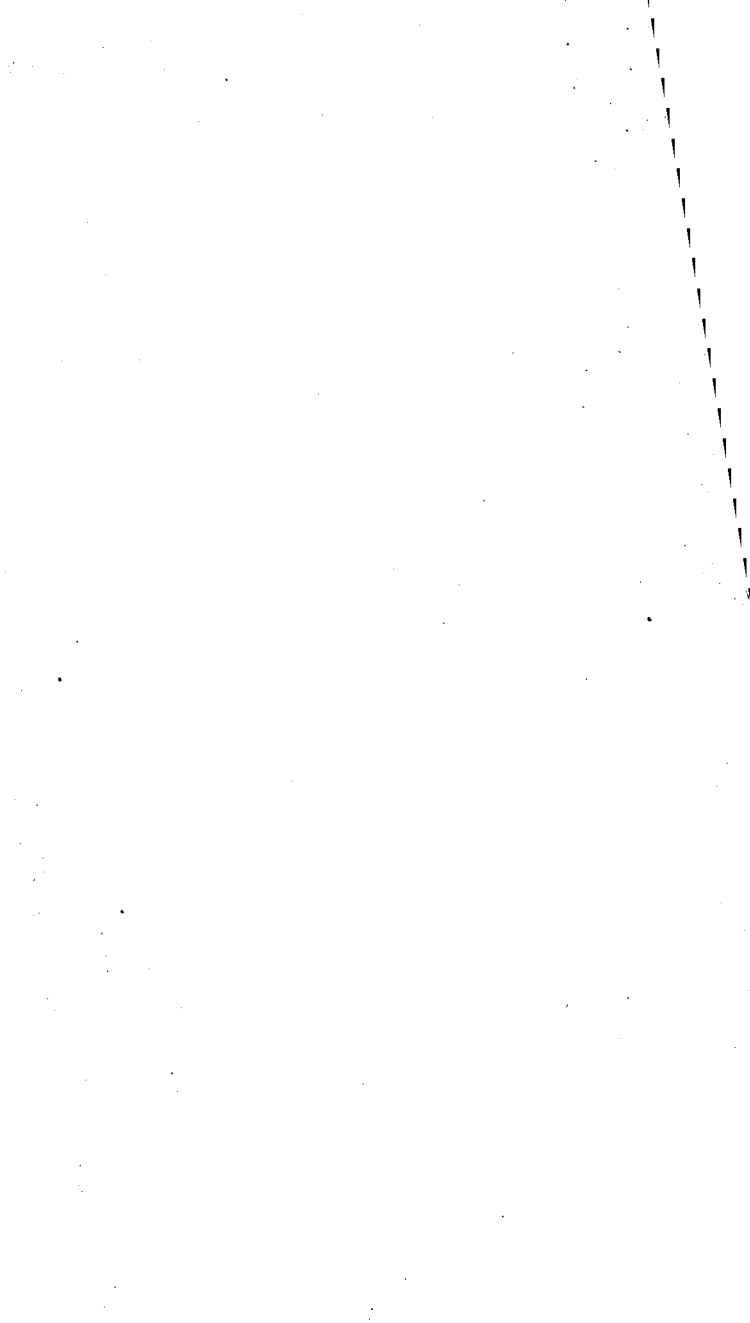
Herrn Professor

Dr. KARL HASSE

Direktor der Hochschule für Musik

in Köln freundschaftlichst

zugeeignet



VORWORT

Dieses Wörterbuch der Musik will nicht toten Stoff in Artikelschreinen mumifizieren, sondern will als ein beratendes und viele Brücken schlagendes Buch der Musikbildung dienen. Nicht darin allein sieht es Zweck und Berechtigung, daß der Leser nach Durchsicht einiger Artikel es wieder zuklappt, sondern mehr noch darin, daß es ihn anregt, Fragen der Musik selbst weiter nachzuspüren. Auch diese Zielsetzung war für die Abfassung des Wörterbuches mitbestimmend und besonders für die reichhaltige Beigabe der Literaturangaben.

Dieser Zweck und der Umfang eines Taschenbuchs bestimmten das Maß der stofflichen und darstellerischen Konzentration, deren Grundsatz immer blieb, den Kern von Musik-Sache und -Persönlichkeit und damit das Wesentliche zu bieten. Das gilt in gleicher Weise für Vergangenheit und Gegenwart, die gewiß nicht in allen ihren Musikerpersönlichkeiten erfaßt werden konnten, wohl aber in ihren Grundzügen und gestalterischen Hauptkräften. So sind zahlreiche Musikschriftsteller von einst und jetzt nicht in einem besonderen Artikel angeführt, dafür aber mit ihren wichtigsten Schriften bei passender Gelegenheit.

Für seine freundliche Mühewaltung bei der Durchsicht des Wörterbuchs bin ich Herrn Dr. Johannes Richter, Leipzig, aufrichtig verpflichtet, der auch den Artikel »Musikbibliotheken« beigesteuert hat. Außerdem danke ich für wertvolle Anregungen Herrn Professor Dietrich Stoverock, Köln.

DER VERFASSER

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

A. = Alt
AfMF = Archiv für Musikforschung
AfMW = Archiv für Musikwissenschaft
Akad. = Akademie
B. = Baß
Bar. = Bariton
B.c. = Basso continuo
Coll. Mus. = Collegium musicum
DDT = Denkmäler deutscher Tonkunst
Dir. = Dirigent
Diss. = Dissertation
DTB = Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTÖ = Denkmäler der Tonkunst in Österreich
Fg. = Fagott
Fl. = Flöte
Fr.Ch. = Frauenchor
Ges.Ausg. = Gesamtausgabe
GMD. = Generalmusikdirektor
Instr. = Instrument, instrumental
Jb. = Jahrbuch
Jht. = Jahrhundert
Kb. = Kontrabaß
Kl. = Klavier
Kl.A. = Klavierauszug
Klar. = Klarinette
Km. = Kapellmeister
KM. = Kirchenmusik
Komp. = Komponist
Kompos. = Komposition
Kons. (franz. Cons.) = Konservatorium
Ko. = Kontrapunkt
Konz. = Konzert
Konzertm. = Konzertmeister
MCh. = Männerchor
MD. = Musikdirektor
MGV. = Männergesangverein
Mus. = Die Musik (Zeitschrift)
MW. = Musikwissenschaft
Ob. = Oboe
op. = Opus (Werk)
Orch. = Orchester
Part. = Partitur
Pk. = Pauke
Pos. = Posaune
Qu. = Quartett
S. = Sopran
SIMG = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
St. = Stimme
T. = Tenor.
Tr. = Trompete
V. = Violine
Va. = Viola (Bratsche)
Vc. = Violoncell
Vj. = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
Z.f.Musik = Zeitschrift für Musik
ZfMW = Zeitschrift für Musikwissenschaft

A

A, Name der sechsten diatonischen Stufe des modernen, von C ausgehenden → Tonsystems. Als das große A der Grundton, Proslambanomenos des griech. Tonsystems (Systema teleion). (S. auch Griechische Musik). A ♮ bzw. a ♮♭ ältere Bezeichnungen für a-dur bzw. a-moll.

a, Stimmton der griech. Kithara. 1858 wurde a′ = 435 Doppelschwingungen von der Pariser Akademie als → »Kammerton« festgelegt. Er ist als Quint des d-moll-Dreiklanges der Stimmton des Orch.s.

Abăco, Evaristo Felice dall', geb. 12. Juli 1675 zu Verona, lebte von 1704 bis zu seinem Tode (1742) in München, zuerst als Kammermusiker, dann (seit 1714) als Kammerkonzertm. und kurfürstlicher Rat. A. hat sich ausschließlich den Hauptgattungen der hochbarocken Sonate und des Konz. (op. 5, 6 Konzerte à 7; op. 6, Violinkonzerte) gewidmet als einer der ernstesten Vertreter des noch von keiner Modeströmung abgelenkten polyphonen Stils. Ausgewählte Werke, hrsg. von A. Sandberger (mit Biographie), DTB I und IX, 1; 3 Triosonaten in Riemanns Coll. Mus.

Abblasen der Stunden und vor Festtagen von Ratstürmen und Kirchen durch Stadtpfeifer und Ratsmusiker. 1914 wurde der alte Brauch durch den Posaunenvirtuosen Ludwig Plaß wieder erneuert, der vom Berliner Rathaus »Turmmusiken« blasen ließ. Lit.: W. Hensel, Wach auf! Festliche Weisen vom Turm zu blasen, Eger 1922; Turmweisen, Wien 1926. Hrsg. von R. Zoder und O. Eberhard.

Abbreviatura, ital.; Abkürzung.

Abel, Karl Friedrich, geb. 1725 zu Köthen, gest. 1787 zu London. Schüler J. S. Bachs, lebte 28 Jahre in London, wo er mit → Joh. Christian Bach ein Konzertunternehmen (ursprünglich Sohosquare-Konzerte) ins Leben rief, das bis 1782 blühte. A. war der letzte bedeutende Gambenvirtuose, der auch als Komp. (Sinfonien, Kammermusik, Kl. Sonaten) großes Ansehen genoß.

Abendroth, Hermann, geb. 19. Jan. 1883 zu Frankfurt a. M., Schüler von → L. Thuille (Komp.) und Anna Hirzel-Langenhan (Kl.) in München. Nach der Wirksamkeit als Dir. in München, Lübeck und Essen wurde A. 1915 als Nachfolger von Steinbach in Köln Dir. der Gürzenich-Konz. und der Musikalischen Gesellschaft sowie Direktor der Staatl. Hochschule für Musik und der Rheinischen Musikschule (1918 Städt. GMD., 1919 Prof.). Seit 1934 steht A., dessen Ruf in seiner kraftvoll männlichen Interpretation, die jegliche Effekthascherei verschmäht, begründet ist, an der Spitze der Konz.e des Leipziger Gewandhauses.

Abendroth, Walter, Musikschriftsteller und Komponist (Opern, Sinf., Kammermusik, Lieder),

1930–33 Schriftl. der Allg. Musikzeitung, seit 1933 Musikreferent d. Berliner Lokalanzeigers. Schrieb: Hans Pfitzner, 1934, und Deutsche Musik der Zeitwende, 1937.

Abert, Hermann (1871–1927), bedeutender vielseitiger Musikforscher (Schüler seines Vaters, des Stuttgarter Hofkm. J. J. A., studierte 1890–1895 klassische Philologie in Berlin sowie MW; 1902 Habilitation in Halle; 1920 Nachfolger Riemanns in Leipzig; seit 1923 Ordinarius in Berlin). Hauptschriften: Die Lehre vom Ethos in der griech. Musik, 1899; R. Schumann, 1903; Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, 1905; N. Jomelli als Opernkomp., 1908; Neubearbeitung von Otto Jahns Mozart, 1919 und 1921; Ges. Schriften und Vorträge, hrsg. von Fr. Blume, 1929; Gedenkschrift für Hermann A., hrsg. von Fr. Blume, 1928.

Abgesang → Form und Formen.

Abraham, Otto, Jude, Tonpsychologe (1872–1926), mit E. v. Hornbostel Verwalter des Stumpfschen Phonogramm-Archivs. Schriften: Das absolute Tonbewußtsein (SIMG III und VIII); Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner (SIMG IV); Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende MW. (mit E. v. Hornbostel), 1904; Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien (mit Hornbostel; SIMG VII).

Absolute Musik ist die Tonkunst in vollster Selbständigkeit des Seins und der Wirkung. A. M. ist die Kunst »des reinen Tönens« (Hegel), die »ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreicht« (Schopenhauer). Jeder Versuch, das Tonwerk beim Hören zu »realisieren«, entfernt sich aus dem Bereich der A. M.

Absolutes Gehör (Tonbewußtsein) nennt man die Fähigkeit der Tonhöhenbestimmung isolierter Töne ohne irgendwelche Hilfsmittel. Gegensatz: Das relative Gehör, das die Lage des Einzeltones nur aus dem Zusammenhang, etwa dem Intervallverhältnis, bestimmen kann. Neuere Psychologen führen das A. G. auf den musikalischen Farbensinn zurück (Waiblinger, G. Révész).

Abt, Franz (1819–1885). Der durch einige Modelieder (Wenn die Schwalben heimwärts ziehn; Gute Nacht, du mein herziges Kind) einst weitbekannte Komp. gilt der heutigen Zeit als Vertreter einer tränenseligen Pseudoromantik.

a cappella (ital., im Kapellstil, ohne Instrumentalbegleitung). Der a-c.-Stil hat besondere kompositionstechnische Voraussetzungen (peinlich genaue Anwendung der Regeln der strengen Kontrapunktlehre). Über die geschichtliche Stellung des a-c.-Stiles haben sich die Ansichten der Forschung bedeutsam gewandelt. Heute gilt die a-c.-Musik nicht mehr als der die älteren Musikepochen einseitig beherrschende Klangstil, sondern nur als ein Klangideal, das sich unter bes. Bedingungen entwickelte. – Lit.: Schering, Aufführungspraxis alter Musik, 1931; J. Handschin, Die Grundlagen des a-c.-Stiles, 1929.

accelerando, beschleunigend.

Accentus → Akzent.

Acciaccatura (ital.; spr. atschakkatura), Zusammenschlag, eine Spielmanier der ganz kurzen Vorschläge, die schon zu Anfang des 18. Jhts. veraltete und damals

nur noch in den → Arpeggien (»bey vollen Griffen«) des Generalbaßspielers (→ Generalbaß) vorkam.

accompagnato, begleitet, bes. das von Instrumenten begleitete → Rezitativ.

Adagio, langsam. »Um ein Adagio gut zu spielen, muß man sich, so viel als möglich ist, in einen gelassenen und fast traurigen Affekt setzen, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in eben solcher Gemütsverfassung vortrage, in welcher es der Komponist gesetzet hat. Ein wahres Adagio muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich sein«. (Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen). **Adagio assai, Adagio molto, Adagissimo,** sehr langsam. **Adagietto,** kurzes, kleines A.

Adam, Adolphe (1803–1856), Schüler → Boieldieus, sicherte sich schon mit seinen frühsten Vaudevilles von 1825–27 die Gunst eines Publikums, das sich seinen einschmeichelnden, gefälligen Einfällen nie versagt hat. A.s Musik ist graziöse Oberflächenkunst eines Komp., der von sich sagte, daß er an dem Tage sterben würde, an dem die Öffentlichkeit sein Werk zurückstoßen werde. Hauptopern: Le Postillon de Lonjumeau, 1836; Le Roi d'Yvetot, 1842; La Poupée de Nuremberg, 1852; Si j'étais Roi, 1852. Schriften: Souvenirs d'un Musicien, 1857; Derniers Souvenirs d'un Musicien, 1859.

Adam de la Hale (Halle), gen. der Bucklige von Arras (le bossu d'Arras), geb. um 1220, gest. 1287 zu Neapel, bedeutender Dichterkomp. (trouvère), dessen Gesamtschaffen durch Coussemaker (Œuvres complètes du trouvère A. d. l. H., 1872) und Fr. Gennrich (Rondeaux, Virelais und Balladen, 1921) zugänglich gemacht wurde. Hauptwerke sind das »Laubenspiel« (»Jeu de la Feuillée«), sowie das um 1284 am Hofe Karls von Anjou entstandene »Jeu de Robin et de Marion«, das trotz seiner höfischen Stilisierung zahlreiche volkstümliche Singweisen enthält.

Adam, Franz, geb. 1885 zu München, Schüler von → F. Mottl, 1924 bis 1928 Km. am Reichssender München, Dirigent des NS-Reichs-Sinfonie-Orch.s, Komp. (Sinfonien, Kammermusik, Singspiele).

Adam von Fulda, geb. um 1445, 1502 Musikprofessor an der Universität Wittenberg, gilt mit Recht als einer der bedeutendsten Musiktheoretiker seiner Zeit. Seine »Musica« (→ Gerbert, Scriptores III) vertritt einen besonnenen Standpunkt gegenüber der verkünstelten Setzweise der Niederländer (→ Niederländische Musik), welche A. verwirft, nicht ohne das ehrliche Geständnis, daß ihn der Reiz der Rätselkanons, künstlichen Proportionen usw. ehedem selbst gelockt habe, doch sei mit denselben »der Kunst nicht gedient« (Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 311). 16 Kompos.en von A. v. F., hrsg. von W. Niemann im Kirchenmus. Jb. 1902. – Lit.: W. Ehmann, A. v. F., Freiburg i. Br. 1932.

Adler, Guido, Jude, Musikforscher, geb. 1855 in Eibenschütz (Mähren). Begründer der → DTÖ und Mitbegründer der Vj. f. M. W. Hauptschriften: Der Stil in der Musik, 1911; Methode der Musikgeschichte, 1919; Handbuch der Musikgeschichte, 1924 (Herausgeber).

ad libitum, nach Belieben. Bezieht sich sowohl auf die Vortragsweise wie auf die Besetzung und Instrumentation (z. B. Sonate für Pianoforte mit Fl. oder V. a. l.).

a due, zu zwei, zweistimmig.

ad una corde, auf einer Saite.

Ägyptische Musik. Die großen älteren Musikgeschichten von Forkel bis zu Ambros bringen teilweise sehr eingehende Schilderungen über die Tonkunst des alten Ägypten, die sich im alten Reiche auf den streng geordneten Gebrauch des Gesanges und einiger weniger Instr.e (Harfe, Fl., klarinettenartiges Blasinstr.) beschränkte. Die Vermehrung des Klangapparates setzte unter asiatischer Einwirkung im neuen Reiche (seit dem 16. Jht.) ein (zahlreiche Harfenarten, Leiern, Doppeloboen, Lauten, Trommeln, Rasseln). Damals wurde auch das alte pentatonisch-großstufige System (d f as b) durch das diatonisch-chromatische abgelöst. Der von Plato und anderen griechischen Schriftstellern erwähnte konservative Grundzug der Ä. M. wurde an der unter der Herrschaft der Priesterkaste stehenden Tonkunst beobachtet, die von den alten »als schön erkannten Mustern« bewußt nicht abwich. – Lit.: A. Hemsi, La musique orientale en Égypte, 1930.

äolisch → Kirchentonarten.

Äolsharfe (Windharfe), ein Instr., dessen Saiten durch die Einwirkung eines Luftstromes Obertöne des Grundtones erklingen lassen. Der zarte, geisterhafte Klang der Ä., um deren Verbesserung sich A. Kircher, H. Chr. Koch u. a. bemühten, hat die Phantasie noch bis zur romantischen Epoche beschäftigt. – Lit.: G. Kastner, La harpe d'Éole, Paris 1856.

Ästhetik der Tonkunst → Musikästhetik.

Ätherwellenmusik → Instrumente.

Affektenlehre → Musikästhetik.

affettuoso, leidenschaftlich.

affretando, affrettoso, beschleunigend, rasch.

Afrikanische Musik, Sammelname für zahlreiche, auf verschiedensten Entwicklungsstufen stehende Musikkulturen. – Lit.: B. Ankermann, Die afrikanischen Musikinstrumente, 1903; J. Tiersot, La Musique dans le Continent afr., Ménestrel, 1903; W. Heinitz, Über die Musik der Somali, ZfMW II, 1920; Heinitz, Strukturprobleme in primitiver Musik, 1931 (Analysen afr. Gesänge).

Agazzári, Agostino (1578–1640), Km. des Deutschen Kollegs (Collegio germanico) zu Rom, wo 1607 sein Hirtendrama »Eumelio«, eines der bedeutendsten Werke der Frühmonodie, aufgeführt wurde. Epochemachend für die Generalbaßpraxis (→ Generalbaß) wurde A.s 1607 veröffentlichte Schrift »Del suonare sopra il basso con tutti stromenti et uso loro nel conserto«.

Agende, von agenda (»was getan werden muß«), Vorschriften für die Gestaltung des evangelischen Gottesdienstes. S. auch Kirchenmusik II.

agile, ital., beweglich.

agitato, ital., aufgeregt.

Agogik. In seiner »Musikalischen Agogik und Dynamik« (1884) hat H. Riemann den Begriff der griech. Agoge wieder in die Musiktheorie eingeführt. S. auch Dynamik.

Agréments → Verzierungen.

Agricola, Alexander (um 1446 bis 1506), ein noch von Ambros den niederländischen Zeitgenossen des → Josquin Desprez zugezählter Komp., der jedoch als Deutscher (Alexander Ackermann de Alemannia) nachgewiesen wurde. Seine zu seiner Zeit weitverbreiteten Werke (Lieder, Messen, Motetten) zeigen eine eigentümliche Mischung von großer, oft übertriebener Künstlichkeit und einer »erhabenen Strenge« (Ambros). Neudruck bei Ambros V. – Lit.: Riemann, Handbuch II, 1.

Agricola, Johann Friedrich (1720 bis 1774), Schüler von Quantz und seit 1759 als Nachfolger → Grauns Berliner Hofkm., steht als Komp. auf der Schattenseite der Berliner Schule. Verdienstlich ist seine Herausgabe von Tosis Gesangschule (Anleitung zur Singkunst, 1757) und seine Mitarbeit an Sulzers Theorie der schönen Künste.

Agricola, Martin (1486–1556), der zu Schwiebus geborene, aus bäuerlichem Geschlecht Stammende (daher Agricola = Landmann) gehört zu den ersten Musikschriftstellern des jungen Protestantismus. Seine Hauptschriften sind: Eyn kurtz deudsche Musica, 1528; Musica instrumentalis deudsch, 1529 und später (Neudr. in Eitners Publ. Bd. 20); Musica figuralis deutsch, 1532; Rudimenta musices, 1539. Die Melodiae scholasticae gab A. Prüfer 1890, die »54 Instrumentische Gesänge« H. Funk 1932 (Kallmeyer) heraus. – Lit.: H. Funk, M. A. (Freiburg i. Br., Diss.).

Ahle, Johann Rudolf (1625–1673). Der seit 1654 in seiner Vaterstadt Mühlhausen (Thür.) als Organist (und Bürgermeister) Wirkende gehört zu den besten Liedkomp.en seiner Zeit (Geistliche Dialoge, 1648; Geistliche Arien mit → Ritornellen, 1660–1669; Thür. Lustgarten (3 Teile), 1657 bis 1665. Auswahl seiner Werke, hrsg. von J. Wolf in DDT V. Eine Anweisung zur Singekunst gab Johann Georg A. 1690 (1704) heraus. – Lit.: J. Wolf, Johann Rudolf A., SIMG II.

Aiblinger, Johann Kaspar (1779 bis 1867), seit 1826 Km. in München, wo er mit → Kaspar Ett eine Renaissance der Kirchenmusik (→ Kirchenmusik I) einleitete.

Aichinger, Gregor (1564 bis 1628), einer der Hauptmeister des süddeutschen Motettenstils, der sich dank der Reinheit seiner Schreibweise und der Größe der Ausdruckshaltung neben → Haßler behaupten kann. Auswahl seiner Werke nebst Biographie in DTB X, 1.

Air, Lied, Liedweise, Gesangstück. Air de Ballet, Tanzstück. Die Bezeichnung A. wurde auch für Instrumentalstücke von durchaus nicht immer liedhafter Anlage und Art gebraucht. Angabe von Sammelwerken von Airs und Ayrs (engl.) bei Eitner, Quellen-Lexikon I, 71 ff.

Akademie, Name sehr verschiedenartiger Musikorganisationen. Die wissenschaftlichen A. der großen Kulturstaaten pflegen auch Musiker und Musikwissenschafter zu ihren Mitgliedern zu ernennen. Die Preußische A. der Wissenschaften hat seit 1833 eine selbständige Musikabteilung. Mehrere große Musikerziehungsanstalten führen die Bezeichnung A.; so die Staatliche A. für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, die A. der Tonkunst in München, die Royal Academy

of Music in London, die A. für Musik und darstellende Kunst in Wien usw. Als A. bezeichnen sich auch zahlreiche Opern- und Konzertunternehmungen, so die Große Oper zu Paris (Académie royale, impériale, nationale de Musique, die Berliner Sing-A., die Musikalische A. in München (Konzerte im Odeon), die Academy of Music in Neuyork (Oper) usw.

Akademische Würden und Grade. Akademischer Musiklehrer, Studienreferendar, Studienassessor, Studienrat, Doktor. Voraussetzung: Studium an einer Hochschule für Musik (→ Schulmusik). An den Universitäten Promotion in Musikwissenschaft als Hauptfach (Dr. phil.). Ferner: Privatdozent, jetzt Dr. habil., ao., o. Professor der Musikwissenschaft an der Universität. Die Hauptfachlehrer der Musikhochschulen tragen die Amtsbezeichnung Professor. Der Titel Professor kann verdienten Musikern vom Führer und Reichskanzler verliehen werden. In England besteht der Doctor musices, solange es die vier Hauptfakultäten gibt. Die Stufenfolge der akademischen Grade ist hier Baccalaureus, Magister (in Cambridge), Doctor. Zu den Voraussetzungen der Erwerbung des Oxforder Doktorgrades gehört ein achtstimmiges Orchesterwerk im fugierten Stil. Der Erzbischof von Cambridge hat ebenfalls die Befugnis, zum Dr. mus. zu ernennen.

Akkord (ital. accordo, franz. accord) nennt man den Zusammenklang von mehr als zwei Tönen, die in bestimmten Verhältnissen zueinander stehen. Die Bestimmung und Wertung dieser Verhältnisse erfolgt durch die → Akustik, die Harmonielehre (→ Harmonie), die → Psychologie der Musik.

Akkordeon, große, mit einer Tastatur verbundene Ziehharmonika, z. Z. weitverbreitetes Volksinstrument. → Harmonika.

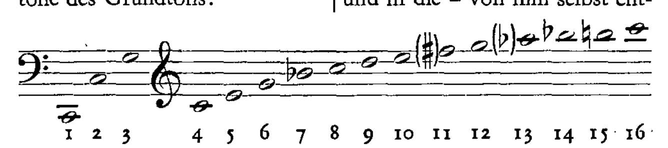
Akustik. Die musikalische A. ist ein Teilgebiet der allgemeinen physikalischen A. und behandelt die Lehre von den Tönen. Der Ton entsteht durch Schwingungen der tönenden Körper, die regelmäßig periodisch sein müssen. Die periodische Bewegung kehrt in genau gleichen Zeitabschnitten immer in derselben Weise wieder. Die Anzahl der Bewegungen, die der tönende Körper in der Maßeinheit der Sekunde hervorbringt, wird als Schwingungszahl bezeichnet. Von der Schwingungszahl hängt die Tonhöhe ab, d. h. die Töne sind um so höher, je größer ihre Schwingungszahl und je kleiner ihre Schwingungsdauer ist. Zwischen den Grenzen von 16 und 60000 Schwingungen liegt die Wahrnehmbarkeit der Töne für das menschliche Ohr. Die Grenzen der musikalisch verwendbaren Töne liegen zwischen etwa 30 und 4000 Schwingungen. Die Gesetze der Schwingungen lassen sich am einfachsten an Saiteninstrumenten nachweisen, wie schon Pythagoras an einer über einen Resonanzkasten gespannten Saite die Verhältnisse der Tonabstände feststellte, freilich noch ohne Kenntnis der Schwingungsverhältnisse, die erst → Mersenne entdeckte. Verkürzt man eine Saite auf die Hälfte, auf ein Drittel, ein Viertel usw., so macht sie zweimal, dreimal, viermal usw. soviel Schwingungen, so daß also die Schwingungs-

zahlen in demselben Verhältnis zunehmen, in dem die Saitenlänge sich verkürzt: Die Schwingungszahlen verhalten sich umgekehrt wie die Länge der Saiten. Die Verhältnisse der Schwingungszahlen sind für Intervalle und → diatonische Leiter:

1:2 Oktav
2:3 Quint
3:4 Quart
4:5 gr. Terz
5:6 kl. Terz
8:9 gr. Sekund
8:15 gr. Sept

c	d	e	f	g	a	h	c′
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2

Durch Mersenne und J. Sauveur wurde das Phänomen der Obertöne (Partial - Aliquot - Beitöne) entdeckt, jener mit dem Grundton zugleich mitklingenden Töne, die in bestimmten harmonischen Verhältnissen zu ihm stehen. Hier die Reihe der ersten 16 Obertöne des Grundtons:



Die Obertöne sind nach den von → Helmholtz an Klängen der Saiteninstrumente, der Flöten- und Zungenpfeifen wie der Vokale angestellten Untersuchungen, die Haupterscheinungen, die die Klangfarbe bestimmen. Obertonfreie Töne haben einen weichen und in der Tiefe dumpfen Klang, die sechs ersten Obertöne geben dem Klang Fülle und Pracht, zahlreiche hohe Obertöne verleihen ihm eine durchdringende Schärfe. → C. Stumpf erweiterte die Helmholtzschen Feststellungen durch seine Theorie der Klang-Fermanten, einer von der Höhe des jeweiligen Grundtones abhängigen und relativ zu diesem bleibenden Gruppe von Teiltönen, die die Klangfarbe wesentlich bestimmen. Die Klangfarbe ist selbst großen Schwankungen unterworfen, da sie in den einzelnen Lagen der Instr.e starke Unterschiede zeigt. Mitbestimmend für die Klangfarbe sind die Erzeugungsart des Klanges, die begleitenden Geräusche (z. B. das Reibegeräusch bei den Streichinstr.), und vor allem auch das zum Bau der Instr.e verwandte Material. Die schon von → G. A. Sorge und dem großen Geiger → Tartini entdeckten Kombinationstöne unterschied Helmholtz in die Differenztöne, deren Schwingungszahlen gleich sind den Differenzen zwischen den Schwingungszahlen der primären Töne, und in die – von ihm selbst entdeckten – Summationstöne, deren Schwingungszahlen der Summe der Schwingungszahlen der primären Töne gleichkommt. – Die akustische Begründung der Konsonanz gründet sich auf die harmonische Reihe der Obertöne, die der Dissonanz auf die sehr schnellen Schwebungen. »Diese sind für den Gehörnerven rauh und unangenehm, weil jede intermittierende Erregung unsere Nervenapparate heftiger angreift als eine gleichmäßig andauernde« (Helmholtz). Konsonanz ist dem-

nach eine kontinuierliche, Dissonanz eine intermittierende Tonempfindung. Diese Helmholtzsche Bestimmung ist insbesondere von psychologischer Seite her angegriffen und durch den Verschmelzungsbegriff von → Stumpf ersetzt worden. – Lit.: E. F. Chladni, Die Akustik, Lpz. 1802; H. v. Helmholtz Die Lehre v. d. Tonempfindungen, 1862 (1913); C. Stumpf, Tonpsychologie, I. Bd. 1883, II. Bd. 1890; Stumpf, Beiträge zur A. und MW., seit 1898; H. Riemann, A., 3. Aufl. 1921. Raumakustik: Eugen Michel, Hörsamkeit großer Räume, 1921; Joh. Biehle, Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkt des Kirchenmusikers, 1913.

Akzent (accentus), Betonung. Aus der vom accentus beherrschten deklamatorischen Halbmusik soll sich nach Ansicht der vergleichenden MW. die melodische Vollmusik entwickelt haben. Das Akzentsystem der Musik hat sich lange eng an das der poetischen Metrik angelehnt. Noch Sulzers »Theorie der schönen Künste« sprach von der Notwendigkeit der Anwendung der Akzente der Sprache auf die Tonkunst. Man unterscheidet den an die Taktordnung gebundenen rhythmisch-metrischen Akzent von dem freien pathetischen, oratorischen, affektuosen Akzent, der nicht wie der vorgenannte eine »feste, gegebene Stelle« hat. Dieser Akzent steht an den keiner rationalen und systematischen Bindung unterworfenen Ausdruckshöhepunkten. Zeichen: Sforzato, rinforzando.

Akzidentien → Versetzungszeichen.

Alard, Delphin (1815–1888), bedeutendes Mitglied der Pariser Geigenschule; Schüler Habenecks und Nachfolger → Baillots am Cons., aus dessen Schule → Pablo de Sarasate hervorging. Von seinen Werken haben sich außer der Sonatensammlung der Maîtres classiques de Violon nur die Etüden op. 2 und die Violinschule dauernd behauptet.

Albeniz, Isaac (1860–1909), spanischer Pianist und Komp., der sein Bestes und Charakteristischstes in seinen Klavierwerken voll impressionistischer Klang- und Farbwirkungen gab: Chants d'Espagne, Suite española, Iberia-Suite, La Vega, Albaicín, Catalonia, Suite populaire für Orch.

Albert, Eugen d' (1864–1932). Über den von → Liszt und Ernst Pauer herangebildeten Pianisten hat → Hans von Bülow 1892 ein Urteil gefällt, das die Licht- und Schattenseiten dieses von Hause aus hochbedeutenden Musikers scharf beleuchtet. Bülow lobt Einzelheiten eines imposanten Bachspiels, des eleganten und zauberhaften Vortrages eines Lisztschen Sonetts und charakterisiert dann schließlich das Spiel im allgemeinen: »So stark, so rasch als möglich – auf Kosten aller Grundbedingungen des mistero: Klarheit, Feinheit, Logik, Schönheit – Konzertkulissenreißerei.« Im Kulissenreißertum mündete auch das Opernschaffen d'Alberts, dessen fein abgetöntes musikalisches Lustspiel »Die Abreise« (1898) große Hoffnungen erweckte. Mit »Tiefland« (1903) schlug der Komp. die Richtung auf eine mit allen, auch den brutalsten Mitteln arbeitende Außendramatik ein, der als weitere Hauptwerke die Opern »Die toten Augen« (1916), »Der Stier von Olivera« (1918) angehören. – Lit.: Wilh. Raupp, Eugen d'A., 1930.

Albert, Heinrich. Der 1604 zu Lobenstein (Reuß) geborene Komp. und Dichter, Schüler seines Vetters → Heinrich Schütz, wandte sich 1626 mit seinem Freunde Simon Dach nach Königsberg, wo er bis 1651 tätig war. Seine zwischen 1638 und 1650 in 8 Teilen erschienenen »Arien« (Neudruck von E. Bernoulli in DDT 12/13) enthalten Gesangskompos.en verschiedener Art, nicht nur Lieder. A., der sehr irreführend oft der deutsche Caccini genannt wird, wuchs aus der Tradition des polyphonen deutschen Chorliedes heraus, zu dem er in seinen Arien immer wieder zurückkehrte. Gerade seine »in genere rezitativo« gesetzten Gesänge, in denen die Worte »in einer etwas langsamen und deutlichen Erzehlung ausgeredet werden«, führen vom Lied weg direkt zur Kantate. Die Bedeutung A.s für das deutsche Lied liegt in seinen lyrischen Gesängen von der Art des Vorjahrsliedchen (Simon Dach) und in den z. T. noch aus Tanz und Nachtanz (Proportio) bestehenden Tanzliedern.

Alberti, Domenico (1717–1740), Venezianer, gehört zu den Mitschöpfern der frühklassischen (galanten) Klaviersonate, deren Baßunterbau häufig Akkordbrechungen bilden, die bis heute den Namen Albertische Bässe führen.

Albicastro, Heinrich (Heinrich Weißenburg), aus Biswang in der Schweiz, gehört nach seinen 33 Solosonaten zu den markantesten Vertretern des vollgriffigen hochbarocken deutschen Violinspiels.

Albinoni, Tommaso (1674–1745). Der als sehr produktiver Opernkomp. heute vergessene venezianische Geiger hat bleibende Bedeutung in der Instrumentalmusik. Von seinen Kirchensonaten, op. 1 (1694), wurde J. S. Bach zu drei großartigen Klavierfugen angeregt (Abdruck einer Fuge von A. bei Spitta, Bach I, 427ff.). A.s Konz.e sind ebenso wichtig für die Großform der Gattung (Dreisätzigkeit) wie für die Überleitung der polyphonen Setzart in die homophone. Neudruck: Zwei Violinsonaten (Kammersonaten), eine Triosonate, eine Sonate für Fl. und Bc. in Nagels Archiv; eine Flötensonate (Schott), ein Violinkonzert (Vieweg).

Albrechtsberger, Johann Georg, geb. 1736 zu Klosterneuburg, seit 1772 Organist am Stephansdom zu Wien (1792 Domkm.), gest. 1809. A.s Stärke, der Beethoven im kontrapunktischen Satz unterrichtete (vgl. G. Nottebohm, Beethovens Studien bei J. Haydn, A. und Salieri, 1873) liegt in seinen 279 Kirchenkompos.en, deren »notwendigste Gattung« die Fuge bildete. Die geistige und technische Höhenlinie verläuft über die polyphonen Partien der Werke A.s, in den modern-homophonen Teilen gelangt er über einen ausdrucksleeren Zeitstil kaum hinaus. A.s theoretische Schriften, darunter die »Gründliche Anweisung zur Komposition« (1790) gab J. v. Seyfried (1837) heraus. Eine Auswahl seiner Kompos. in DTÖ XVI, 2. – Lit.: A. Weißenbäck, A. als Kirchenkomp., DTÖ, 14. Beiheft.

Alcuin, Flaccus (753—804), der aus York stammende Berater Karls d. Gr., hat große Bedeutung als Organisator des

fränkischen Musikwesens. Seine in → Gerbert, Scriptores I abgedruckte Abhandlung »De Musica« ist der älteste abendländische Beleg für die vier authentischen und vier plagalen → Kirchentonarten.

Alembert, Jean le Rond d' (1717 bis 1783), der Philosoph und Mitbegründer der Enzyklopädie, gab 1752 eine musiktheoretische Abhandlung »Eléments de la Musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau« (deutsch von Marpurg, 1757) heraus.

Alfvén, Hugo, geb. 1872 zu Stockholm, studierte außer in seiner Heimat noch in Deutschland, Frankreich und Belgien, seit 1910 Universitätsmusikdirektor in Upsala und Dir. eines Studentenchores, mit dem er Konzertreisen durch Europa unternahm. Als Komp. ist A. am weitesten mit seinen sinfonischen Werken von vornehm eklektischer Haltung vorgedrungen (Sinfonien op. 7, op. 11, op. 23; Rhapsodie »Midsommarvaka«, op. 19; Upsala-Rhapsodie, op. 24).

Algarotti, Francesco Graf, ital. Dichter und Musikschriftsteller (1712–1764), lebte zwischen 1740 und 1749 als Kammerherr am Hofe Friedrichs d. Gr., wo er sich als Mitarbeiter an verschiedenen Operntexten (auch gemeinsam mit dem König) betätigte. Seine Abhandlung Saggio sopra l'Opera in musica von 1756 ist ein energischer Vorstoß gegen die Entartungserscheinungen der Virtuosenoper und vertritt schon die auf die kommende Opernreform hinweisende Ansicht, daß die Musik wieder »Dienerin und Gehilfin der Dichtkunst« sein müsse. – Lit.: F. Förster: Friedrich II., Briefwechsel mit dem Grafen Algarotti, 1847.

Aliquottöne = Obertöne → Akustik.

Alla-breve-Takt, die Taktart, bei der nicht nach Vierteln, sondern nach Halben gezählt wird. Die Bezeichnung stammt von der Diminutio simplex im tempus imperfectum der → Mensuralmusik und zeigte die Verdoppelung des Bewegungszeitmaßes an. Der Name A.b. kommt von dem halbierten (diminuierten) Notenwert brevis (→ Notenschrift).

alla marcia, ital., nach Art eines Marsches, marschmäßig.

allargando, langsamer werdend.

Allegro, lebhaft, rasch; Allegretto, ziemlich rasch.

Allemande, der um 1600 an die Stelle der älteren → Pavane tretende, im mittleren Zeitmaß stehende Schreittanz. → Mattheson nennt die A. eine »ernsthafte und wohl ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemütes trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet«. – Lit.: E. Mohr, Die A. in der deutschen Klaviersuite. Basel 1927, Diss.

all'ottava, in der Oktave.

all'unisono, im Einklang.

Alphorn, sehr altes, bis zu vier Meter langes, mit Mundstück versehenes Blasinstr., dessen Röhre sich nach unten erweitert. Das in verschiedenen europäischen Gebirgsgegenden gebräuchliche Signalinstrument der Hirten, das nur über die → Naturtöne verfügt, hat einen weithallenden, hellen und durchdringenden Klang.

al piacere, nach Belieben.

al segno, vom Zeichen ab, zeigt die Wiederholung eines Tonstückes oder eines Teiles dessel-

ben an von der Stelle aus, wo sich das Zeichen befindet.

Alt (lat. altus, vox alta, ital. Alto, Contr'alto, franz. Haute-contre), die tiefere Frauen- und Knabenstimme mit dem Umfang von klein a bis f''. In der Literatur des 15. und 16. Jh.ts sind die A.-Stimmen häufig durch natürliche Männeralte (alti naturali) oder Falsettisten ausgeführt worden.

Altenburg, Joh. Ernst (1736 bis 1801) schrieb die für die Geschichte der Militärmusik wichtige Schrift »Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst«, 1795, Neudr. Dresden 1911.

Altenburg, Michael (1584–1640), in Erfurt wirkender Theologe und Komp., der sich als ernststrebender Musiker → Schütz und → Prätorius zum Vorbild nahm. Seine »Kirchen- und Hausgesänge auf alle Festtage« wie die Neuen lieblichen und zierlichen Intraden mit 6 Stimmen gehören zu den gediegensten Werken ihres Gattungskreises im deutschen Frühbarock. – Lit.: L. Meinecke, Michael A. (SIMG V.).

Alteration, die chromatische Veränderung (Hoch- oder Tief-A.) eines Akkordtones.

Altmann, Wilhelm, Halbjude, geb. 1862 in Adelnau i. Schles., 1914–1927 Direktor der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek. Hauptschriften: R. Wagners Briefe, nach Zeitfolge und Inhalt, 1905; Kammermusikliteratur 1931 (5. Aufl.); Orch.-Literatur (Katalog), 1919 (1926); Handbuch für Streichquartettspieler, 1928 (und sp. Aufl.). Herausgeber von Wagners Briefw. mit seinen Verlegern, 1911; von mehreren Bänden des Brahmsschen Briefwechsels, Werkverzeichnis von Reger (1917).

Altschlüssel, das auf der dritten Linie des Fünfliniensystems stehende Schlüsselzeichen für das eingestrichene c (c'), Schlüssel für Bratsche, Alt u. Alt-Posaune.

Altviola, Altklarinette → Viola, → Klarinette.

amabile, amabilmente, lieblich, liebenswürdig.

Amāti, berühmte Cremoneser Geigenbauerfamilie, deren bedeutendstes Mitglied der zwischen 1596 und 1684 lebende Nicola A. ist, der Instrumente von außerordentlicher Klangschönheit schuf. – Lit.: W. L. v. Lütgendorff: Die Geigen- und Lautenmacher, 2. Bd.

Ambitus, lat. Umfang, z. B. der Gesänge, der Instrumente.

Ambros, August Wilhelm (1816 bis 1876), seit 1869 Prof. a. d. Universität Prag, seit 1872 Prof. am Wiener Kons., Musikforscher von hohem Rang. Er stimmte seine umfassenden musikgeschichtlichen Arbeiten auf den Leitsatz ab: »Wir wollen nicht beliebig ausgewählte, mehr oder minder gelungene Kunstwerke nach der Idealelle messen. Wir wollen die historische Erscheinung in ihrer Berechtigung verstehen lernen, geradeso wie der Naturforscher die höheren Organisationen der Schöpfung nur durch gewissenhafte Durchforschung der niederen und niedrigsten begreifen lernt.« A.s' Hauptwerk ist die bis zum 17. Jht. reichende »Geschichte der Musik« in vier Bänden, Leipzig 1862 bis 1878. Beispielband 1882 (bearb. von O. Kade). Der Schwerpunkt des Werkes liegt in dem glänzend geschriebenen, von tiefster Sachkenntnis zeugenden dritten Band

(Die Zeit der Niederländer; Die Musik in Deutschland und England; Die italienische Musik des 15. Jhts.). Die Neubearbeitung der Geschichte der Musik erfolgte durch B. v. Sokolovsky (1. Bd.), A. Reimann (2. Bd.), O. Kade (3. Bd.) und H. Leichtentritt (4. Bd.).

Ambrosius, der Heilige, um 333 zu Trier geboren, seit 374 Bischof von Mailand, wo er 397 starb. Von den frühchristlichen, in iambischen Dimetern geschriebenen Hymnen werden ihm 14 sicher zugesprochen (darunter die schon von Augustinus bezeugten Aeterne rerum conditor, Deus creator omnium, Jam surgit hora tertia, Veni creator gentium). Dagegen ist die Autorschaft der berühmtesten Hymne, des sog. Ambrosianischen Lobgesanges: Te Deum laudamus, noch immer nicht restlos klargestellt. Die von A. eingeführte Mailändische oder Ambrosianische Liturgie ist eine der vier Formen der Liturgie der lateinischen Kirche. S. auch Kirchenmusik I.

Ameln, Konrad, geb. 1899, studierte MW. in Göttingen und Freiburg (Diss.: Die Melodie »Innsbruck, ich muß dich lassen«, 1924), 1930 Lektor für evang. KM. an der Universität Münster, 1931/32 Dozent an den Pädagogischen Akademien Elbing und Dortmund, Schriftleiter der Zeitschrift Die Singgemeinde, Herausgeber des Lochheimer Liederbuchs, des Handbuchs der deutschen evang. KM. (seit 1932), der Sammlung Das deutsche Kirchenlied (mit W. Thomas). (S. auch das Gesamtverzeichnis: Eintausend Bärenreiterausgaben, Kassel 1936.)

Amerikanische Musik. Die Geschichtsschreibung der A. M. ist bisher über die Phase des Zusammentragens ihres ungeheuer weit verstreuten Quellenmaterials kaum hinausgelangt. Die Musikführung hatte bis über die Mitte des 18. Jht.s das angelsächsische Nordamerika, dann gewann das deutsche Hochbarock (Bach, Händel) und bald die Klassik Einfluß auf das amerikanische Musikleben. Am Ende der romantischen Epoche übten die großen deutschen Kons. zu Leipzig und Berlin eine ungeheure Anziehungskraft auf zahlreiche junge amerikanische Musiker aus, die den Anstalten ihre Ausbildung verdanken, so Stephen Emery (1841 bis 1891), John Knowles Paine (1839–1906), George Whitefield Chadwick (geb. 1854). Die eigenständige indianische und die Negermusik, die in den aus Arbeitsliedern, aber auch religiösen Gesängen bestehenden Negrospirituals ihre Hauptgattung hat, übt seit → MacDowell und seinem Schüler Henry F. Gilbert stärkeren Einfluß auf die amerikanische Kunstmusik aus. Zu den Spezialitäten der amerikanischen Tonkunst gehört die seit dem Bürgerkriege (1861–1865) rasch zunehmende Marschmusik, die in John Philip → Sousa (geb. 1854) ihren volkstümlichsten Komp. hat. Seit Beginn des 19. Jhts. wurden Latein- und Nordamerika Exportländer zahlreicher Modetänze zumeist negerhaften Ursprungs (Cakewalk, Tango, Onestep, Twostep, Boston, Foxtrott usw.) sowie des Lärmzaubers der → Jazzmusik. – Lit.: Henry Lahee, Annals of Music in A., Boston

1923; Louis C. Elson, The history of American Music, 1904 (1925); L. Stringfield, A. and his music, 1931; R. Hughes, American Composers, 1914; Bailey Birge, History of Public School Music in the USA., 1928; A. T. Davison, Music Education in A., 1926. Über indianische und Negermusik: F. R. Burton, A. primitive Music, 1909; C. Stumpf, Lieder der Bellakula-Indianer, Vj. 1886; J. Tiersot, Chansons nègres, 1933; I. C. Fillmore, Indianergesänge, in Stumpfs Beiträgen zur Akust. u. MW., Heft 3, 1901; G. A. Talamon, Die zeitgenössische argentinische Musik, 1919; E. Fischer, Patagonische Musik, 1908; M. Béclard d'Harcourt, La Musique des Inkas et des ses survivances, 1925; H. Möller, Englische und nordamerikanische Volkslieder (Das Lied der Völker, Bd. 3).

Ammerbach, Nicolaus Elias, gen. A. (um 1530–1597), thüringischer, im Ausland ausgebildeter Musiker, der 1560 das Amt des Leipziger Thomasorganisten übernahm. Er veröffentlichte die beiden Schulen des Orgelspiels Orgel- oder Instrument-Tabulatur 1571 (1583) und Ein neu künstlich Tabulaturbuch (1575). Neudruck einiger Tanzsätze in »Klaviertänze des 16. Jhts«, hrsg. von Halbig (Cotta) und bei W. Merian, Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, 1927.

amoroso, verliebt, zärtlich.

Analyse, musikalische (griech. Auflösung eines Ganzen in seine Teile). »Eine der wichtigsten Fragen der musikalischen A. ist das Problem der Weite ihres Erfassens- und Erkenntnisgebietes selbst. Wenn entsprechend dem Begriff der A. die Erkenntnis auf das Einzelne hin gerichtet ist, so darf aber dieses Einzelne nicht als Vereinzeltes gedacht und gedeutet werden. Man mag vergleichsweise das zu analysierende Tonwerk auf einem Operationstisch sich befindend denken, wo bei der Zergliederung schließlich – wie beim Arzt – nur die Technik ‚zerschneidet', während das ärztliche Gesamtwissen selbst die schneidende Hand lenkt und führt. Auf die A. des Tonwerks übertragen bedeutet das, daß die analytische Forschung nicht voraussetzungslos ist und sein kann.« (E. Bücken, Geist und Form im musikalischen Kunstwerk, Abschnitt: Grundfragen der Analyse und Synthese.) Die Grundlagen der modernen musikalischen A. legten Hugo Riemann, der Vorkämpfer der rein formalen Deutung des Tonwerkes, und H. Kretzschmar, der sich für die inhaltlich-affektuose Erklärung (Hermeneutik) einsetzte. – Lit.: A. Halm, Über den Wert musikalischer A.n, Mus. XXI.

Andante, gehend, Bezeichnung für ein Tonstück in ruhiger Bewegung; Andantino, kleines »kurzes« A.

Anders, Erich (Freiherr Wolff v. Guddenberg), geb. 1883 bei Halle, Schüler des Leipziger Kons. (Reger, Pembaur, Nikisch), Km., auch mehrere Jahre Lektor für Musik a. d. Universität Bonn und Komp. (Lieder, Chorwerke, Kammermusik, Oper »Venezia«, 1917).

Andrade, Francesco d' (1859 bis 1921), berühmter portugies. Bariton. (Ein bekanntes Gemälde Max Slevogts stellt A. in seiner besten Verkörperung – des Don Giovanni – dar.)

André, Johann (1741–1799), aus Offenbach, 1777–1784 Km. des Döbbelinschen Theaters in Berlin, Begründer (1784) des gleichnamigen Musikverlages zu Offenbach, steht als eine typisch süddeutsche Frohnatur in dem sich nach Süden hin erweiternden Kreise des preußischen Liedes. Goethe, dessen Überwacher, stand A. mit einem gewissen Mißtrauen gegenüber, wie seine Äußerungen gegenüber Zelter dartun. Die Vertonungen von Höltys Ballade (Ich träumt', ich wär ein Vögelein) und Claudius' Rheinweinlied (Bekränzt mit Laub) sind bis heute unvergessene Gaben seiner ansprechenden Liedveranlagung.

Andreae, Volkmar, geb. 1879 in Bern, Schüler → Friedr. Hegars und des Kölner Kons., seit 1902 Dir. des gemischten Chors in Zürich, seit 1906 Leiter der Konzerte der Tonhalle und (1914) Direkt. der Hochschule für Musik. Komp. wertvoller Vokal- und Kammermusikwerke (Chorwerke Das Göttliche, op. 2, Charons Nachen, op. 3, Sinfonische Fantasie, op. 7).

Anério, Felice (1560–1614) wurde 1594 → Palestrinas Nachfolger als päpstlicher Komp., dem er in seiner schlichten und großen Schreibweise so ähnlich war, daß mehrere seiner Kompos.en lange für solche Palestrinas galten. Im Druck erschienen u. a. Sacri Hymni et cantica 1596 (1602), Madrigali spirituali 1585, weitere Madrigalsammlungen 1585, 1590, 1598, vierstimmige Kanzonetten 1586.

Anério, Giovanni Francesco (um 1567 bis etwa 1621), ebenfalls wie sein Bruder Felice Kapellsänger an der Peterskirche, um 1609 Km. Sigismunds III. von Polen, wirkte zuletzt als Km. an S. Maria ai Monte in Rom. A.s wichtigstes Werk ist das Teatro armonico spirituale von 1619, eine Sammlung von 5–8stimmigen Madrigalen und Dialogen, die von großer Bedeutung für die Entwicklung des jungen (röm.) → Oratoriums sind. Die zahlreichen Kirchenkompositionen A.s (Messen, Motetten, Sacrae Cantiones) stehen dem Palestrinastil noch sehr nahe.

Anfänge der Musik = Ursprung und Urformen der Musik, des Gesanges wie des Instrumentenspiels, früheste Instr., ihre Herkunft, Herstellung und ihre Klangfähigkeiten; die Entstehung und früheste Bedeutung der musikalischen Hauptphänomene (Rhythmik, Tanz, Melodie, Harmonie, Mehrstimmigkeit), Bildung von Tonleitern und Tonsystemen, A. d. M. bei den verschiedenen Völkern und Rassen. – Mit diesen Hauptfragen der Musikanfänge befaßt sich methodisch im besonderen die vergleichende (systematische) → Musikwissenschaft. – Lit.: R. Wallaschek, Die A. d. Tonkunst, 1903; K. Bücher, Arbeit und Rhythmus; C. Stumpf, Die A. d. M., 1911; M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit, 1935 f.; O. Seewald, Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas, Wien 1934. S. auch Nordische Musik.

Anfossi, Pasquale (1727–1797), neapolitanischer Opernkomp. aus der Schule → Piccinnis, der besonders durch seine graziös-sentimentalische Tonsprache stark auf den mittleren Mozart einwirkte (La finta giardiniera, 1774; La pescatrice fedele, 1776). Seine mehr als 40 komischen

Opern haben einen wesentlichen Anteil an der Stilvollendung der Opera buffa der klassischen Epoche. Am Ende seines Schaffens hat A. sich in seiner Stellung als Km. am Lateran vornehmlich der geistlichen Musik zugewandt (Oratorien, Messen).

Anglaise, engl. Tanz, von → Mattheson in drei Klassen geschieden: die stammesartlich verschiedenen und voneinander geschiedenen Country dances, die Ballads, volkstümliche Sing- und Tanzlieder, und die schottischen, von der Sackpfeife begleiteten Hornpipes. Kraft, Munterkeit und Mangel jeglicher Künsteleien zeichnen die A. aus.

Anglès, Higini, geb. 1888 in Maspujols in Katalanien, bedeutender, auch in Deutschland (Fr. Ludwig, W. Gurlitt) geschulter Musikforscher, der seit 1918 die Musikabteilung der Bibl. de Catalunya verwaltet. A. ist Herausgeber der Werke von J. Pujol, der Orgelkompos. von J. Cabanilles, des Codex de las Huelgas.

animato, belebt.

animoso, lebhaft, mutig.

Animuccia, Giovanni (um 1500 bis 1571), übernahm 1555 das Amt des entlassenen → Palestrina als Km. an St. Peter in Rom, das er bis 1571 innehatte. A. steht durch seine für Filippo Neris Oratorio geschriebenen Laudi spirituali von 1563 und 1570 sowohl mit dem Frühoratorium wie als Komp. von zahlreichen Messen mit der Reform der röm. KM. (s. bes. Vorwort zu den Messen von 1567) in Beziehung.

Ansatz nennt man das Ansetzen eines Blasinstrumentes an die Lippen und ihre Funktion bei der Tonerzeugung. Auch bei der Stimme – sowohl beim Sprechen wie beim Singen – spricht man von den Besonderheiten des A.s.

Anschlag, sowohl die physikalische wie die aktive Tonerzeugung bei Klavierinstrumenten, die zustande kommt durch das senkrechte Herabfallen des Fingers und durch die weiteren A.-bewegungen. »Nach dem Falle muß die Fingerspitze ihren Punkt auf der Taste so anschmiegend, fest und doch bei aller Festigkeit weich abdrücken, daß sie wie angesaugt, ohne vor- oder rückwärts zu gleiten, auf der Taste zu haften scheint« (Kullak, Ästhetik des Klavierspiels). Steinhausen (Die physiologischen Fehler in der Klaviertechnik) sagt über die Anschlagsbewegung: »Die Grundform der Anschlagsbewegung ist eine schwingende Bewegung der ganzen Masse des Armes von der Schulter abwärts im Verein mit schwingender Rollbewegung des Unterarmes und mit schwingender Beteiligung der Hand und der Fingerglieder. Die Schwungbewegung ist in dem Spannungszustand der Muskulatur zu suchen. Die Spannung dauert aber nur kurze Zeit, nämlich zum Anstoß der Bewegung, hört dann auf und überläßt die Masse sich selbst und ihren Trägheits-(Gewichts-)Momenten. Niemals darf eine dauernde Spannung den Arm belasten.« – Lit.: Fr. A. Steinhausen, Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik, 1905 (1913); Kurt Johnen, Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels (Diss. Bln.), Amsterdam 1927; Ludwig Riemann, Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag, 1911.

Ansorge, Conrad (1862–1930), hervorragender, aus Liszts Schule hervorgegangener Kl.-Virtuos. Komp. von Kammermusikwerken und zarter Stimmungslyrik.

Anthem (von Antiphona, Antihymne?), engl. Bezeichnung für Kirchenkompos.en aus dem Kreise der Motette und Kantate. – Lit.: J. Alexander, Anthems old and new, New York 1929.

Antiphona (griech. antiphonos), gegenklangliches Musizieren (Singen) in den »antiphonischen Intervallen« der Oktav und Doppeloktav (Zusammensingen von Männern und Knaben). Als antiphonischer Gesang eine der Hauptgattungen der frühchristlichen chorischen Psalmodie (→ Psalmen), die im 4. Jht. noch Oktavengesang war.

Antiphonale (liber antiphonarius), enthielt ursprünglich als sog. A. plenarium die gesungenen Teile der Messe und des Officiums.

appassionato, leidenschaftlich.

Appenzeller, Benedikt, ein häufig mit B. Ducis verwechselter »Doppelmeister« des 16. Jhts. aus der Schule von → Josquin Desprez. – Lit.: Dénes Bartha, Benedikt Ducis und A., 1930 (Kallmeyer).
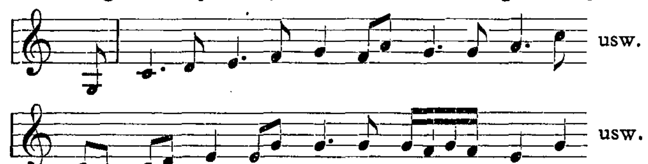
Applikatur, ältere Bezeichnung für den Gebrauch der Finger (Fingersatz) beim Instr.-Spiel.

Appoggiatur → Vorschlag.

Arabische Musik. Wie viele andere orientalische Musikkulturkreise begnügte sich auch die A. M., deren theoretische Grundlagen im 13. bis 14. Jht. gelegt wurden, nicht mit dem Material der 12 Tonstufen. Von der Annahme eines auf Kiesewetter und Villotteau zurückzuführenden 17stufigen Tonsystems in »Dritteltönen« ist die Forschung inzwischen abgekommen, und nach neueren Untersuchungen (bes. von Collangette) verwendet die A. M. seit dem 16. Jht. eine Fülle von Stufenwerten von $^1/_4$ bis $^1/_6$ Intervallen. Hier liegt eine Verwendung des Materials vor bis zur äußersten Grenze der melodisch-intervallmäßigen Abschattierung, eine Mischung von rationalisierten und verschieden großen, gleitenden Distanzwerten und Tonschritten.

Die Melodiebildung beruht auf dem Prinzip des Maqām, der »stehenden Melodiegestalt«, die man entfernt mit unserem abendländischen Variationsthema vergleichen kann, die selbst in bestimmten stammesartlichen Volksweisen ihren Ursprung hat. Die Veränderungen des einzelnen Melodievorbildes gehen in einer Art von melodisch-thematischer Umarbeitung vor sich, bei der bestimmte Töne und Tongruppen (Motive) des Maqām als

Anfang des Maqām Raṣd und seiner ersten Umgestaltung.



Hauptcharakteristica wiederkehren.
Das Hauptinstr. der A. M. ist die zuerst vier-, später fünfsaitige Laute (al'ud = das Holz), die nach Ambros in 32 Spielarten in Gebrauch war. Außerdem erwähnt Ambros noch 12 Abarten des Hackbretts Kanun mit 75 Darmsaiten, 14 Geigeninstrumente, 28 Schnabelpfeifen, 22 Oboenarten, 8 Trompeten- und 4 Hörnerarten, 18 verschiedene Trommeln, 20 Arten von Schellen, Klingeln und Klappern und zahlreiches Schlagzeug. – Lit.: R. G. Kiesewetter, Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt, 1842; J. Rouanet, La Musique arabe, 1922 (Lavignac, Encyclopédie); P. Collangettes, Étude sur la musique arabe (Journal asiatique 1904–1906).

Arbeau Toinot (Pseud. f. Jean Tabourot), gab 1588 (1596) eine Abhandlung über die Gebrauchstänze seines Zeitalters heraus: »Orchésographie, traité en forme de dialogue.« (Eine dtsch. Teilübersetzung von Czerwinski 1878.)

Arcadelt, Jachet (Jacob), um 1514 in den Niederlanden geboren, von 1540–1549 päpstlicher Kapellsänger in Rom, seit 1553 in Paris (führte um 1557 den Titel Musicus regius). A., dessen Madrigalsammlungen zwischen 1539 und 1544 liegen, ist einer der eigenartigsten Vertreter des Frühmadrigals. Auf der einen Seite schreibt er – etwa in den Beispielen, die Riemann im Handbuch der Musikgeschichte gibt – einen ausgesprochen chansonartigen Stil mit schnellen Deklamationsmotiven, und auf der anderen Seite stehen Schöpfungen von der Ruhe und erhabenen Abgeklärtheit des berühmten Madrigals »Il bianco e dolce cigno« (Der weiße süße Schwan).

arco, Bogen, **coll'arco,** mit dem Bogen.

Arend, Max, geb. 1873 zu Köln, Rechtsanwalt und Musikforscher (Schüler Riemanns), gab Glucks Pilger von Mekka (1910) und Zauberbaum (1911) heraus und setzte sich auch durch Gründung einer Gluck-Gesellschaft für den Meister ein.

Arensky, Anton Stepanowitsch (1861–1906), Schüler → Rimsky-Korsakows, Lehrer am Moskauer Kons. und seit 1895 Leiter der Hofsängerkapelle. Werke: Opern (Der Traum auf der Wolga, 1892; Raphael, 1894; Ballet Nuit d'Égypte, 1900); Kl.- und Kammermusik, Lieder, Chöre. A.s Schaffen steht in gewissen Gegensätzen zu den Absichten der nationalen »neurussischen« Schule und nähert sich wieder mehr dem Universalismus Tschaikowskys. Sein Bestes gab er in seinen kammermusikalischen Schöpfungen.

Arezzo → Guido v. A.

Arie. Die A. ist eine Hauptform der Vokalmusik, die ihr Dasein der Aufspaltung der neuen monodischen Gattungen (→ Monodie) in mehr oder minder musikdurchtränkte Partien verdankt. So entwickelten sich die Gegensätze des → Rezitativischen und des Ariosen, die schon in der römischen und venezianischen Oper und Kantate zur Ausbildung von Arienformen und bald von Arientypen führten. Ihren formalen Höhepunkt erreichte die A. im Hochbarock in der sog. da-capo-A. Ihr Formmaximum ist die

fünfteilige Anlage, bei der der erste Teil zwiegeteilt ist, in einen zur Dominante modulierenden ersten und einen zur Grundtonart zurückkehrenden zweiten Teil. Die Mittelpartie steht in verwandten Tonarten, nicht selten auch in der parallelen Molltonart. Der Schlußteil wird nicht ausgeschrieben, sondern durch das Zeichen d. c. (da capo), oder auch d. s. (dal segno) angezeigt. Die A. ging selbst zahlreiche Verbindungen mit anderen Formtypen, bes. Tanzformen ein. Demnach unterscheidet man Courante-A., Gavotte-A., Gigue-A., Sarabanden-A., Siziliano-A., Chaconne-A., Menuett-A. usw. Seit der Mitte des 17. Jhts. ist die A. am Aufbau fast aller Hauptgattungen der Volksmusik beteiligt. Unter dem Druck der Gesangsvirtuosität wurde die A. freilich auch zeitweise ein Symptom der Entartung, als das sie besonders von Richard Wagner bekämpft wurde: »Die Opernarie blieb, mochte sie in noch so verschiedenartige willkürliche Verbindungen gezwungen werden, doch ewig unfruchtbar, und immer nur sie selbst. Das, was sie war und nicht anders sein konnte: ein bloß musikalisches Substrat. Der ganze luftige Körper der Arie verflog in die Melodie, und diese ward gesungen, endlich gegeigt und gepfiffen; ohne nur irgend noch sich anmerken zu lassen, daß ihr ein Wortvers oder gar Wortsinn untergelegen habe. Je mehr dieser Duft aber, um ihm irgendwelchen Stoff zum körperlichen Anhaften zu bieten, zu Experimenten aller Art sich hergeben mußte, unter denen das pomphafteste das ernstliche Vorgeben des Dramas war, desto mehr fühlte man ihn von all der Mischung mit Sprödem, Fremdartigem angegriffen, ja an wollüstiger Stärke und Lieblichkeit abnehmen« (R. Wagner, Oper und Drama). Nach soziologischen Gesichtspunkten wird die A. in Konzert-, Opern-, Kirchen- und Kammerarie unterschieden.

Ariette, kleine Arie.

Arioso ist gegenüber der vollentwickelten Arie der Restbestandteil der Aufspaltung der Monodie. Das A. ist ursprünglich also ein melodischer Ruhepunkt im rezitativischen Gesang, der sich im Laufe seiner Weiterbildung mehr zu mehr verselbständigte.

Ariosti, Attilio (1666–1740), Bologneser Musiker, der in Italien, England und Deutschland (A. war von 1697 bis 1703 Hofkomp. der preuß. Königin Sophie Charlotte) als Va.-Spieler wie als dramatischer Komp. Aufsehen erregte. Je höher Händels Ruhm als Opernkomp. in London stieg, schloß A. sich seit etwa 1720 an seine Schreibweise an. – Lit.: A. Ebert, A. in Berlin (Bonner Diss.), 1905.

Aristoteles (384–322 v. Chr.). Der griech. Philosoph hat insbesondere die ethisch-erzieherische wie die affektreinigende »kathartische« Wirkung der Musik in den Kreis seiner Untersuchungen gezogen. A. vertritt die Anschauung, daß die Musik imstande ist, die seelische Haltung des Menschen in irgendeiner Weise zu beeinflussen. »Vermag sie dies aber, so muß die Jugend ihr offenbar zugeführt und in ihr unterrichtet werden. Denn die jungen Leute unterziehen sich wegen ihres unreifen Alters keiner Sache freiwillig, die ihnen

nicht Freude macht; im Wesen der Musik aber liegt es, Freude zu machen. Auch scheint zwischen der Seele einerseits, den Harmonien und Rhythmen andererseits eine Verwandtschaft zu bestehen. Deshalb behaupten viele Philosophen, die Seele sei Harmonie, andere wenigstens, es sei ihr Harmonie eigen.« (Aus der ältesten Politik, nach der Übers. von W. Nestle, KTA 129.) Die durch die Musik hervorgebrachte Katharsis ist keineswegs nur in ästhetischem Sinne aufzufassen; sie hat bei A. sehr reale Grundlagen. Soll sie doch geradezu zeitweiligen Trübungen der griech. Volkspsyche entgegenwirken und eine normale Gemütslage wiederherstellen. (→ Abert, Die Lehre vom Ethos in der griech. Musik S. 15.) – A.' sämtliche Schriften über Musik bei Jan, Musici scriptores græci, 1895. Über den Pseudo-Aristoteles, einen Theoretiker des 12. bis 13. Jhts. → Stumpf, Die pseudo-aristotelischen Probleme über die Musik, 1897 und G. Tischer, Die arist. Probleme (Berl. Diss. 1903).

Aristoxenos, Schüler des Aristoteles (um 354–300 v.Chr.). Schrieb wichtige Abhandlungen über die theoretischen Grundlagen der griech. Musik (Elemente der Harmonik und Elemente der Rhythmik [Fragm.]), hrsg. von R. Westphal und Fr. Saran, 1883 und 1893.
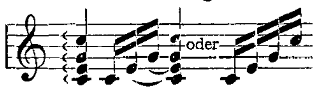
Armenische Kirchenmusik, entwickelte sich in engem Anschluß an die → Byzantinische Musik.

Arne, Thomas (1710–1778), engl. Komp. von Opern, Sinfonien, Kammermusik und Liedern. In der am 1. Aug. 1740 zuerst vor dem Prinzen von Wales gesungenen Maske »Alfred« erklang zum ersten Male das später zur Volkshymne gewordene Rule Britannia.

Arnold von Bruck (um 1500 bis 1554). Die Herkunft dieses hochbedeutenden Komp.en schwankt zwischen Brügge, Bruck im Aargau und Bruck a. d. Leitha. Seine Werke aber, und noch mehr als die kirchlichen (Motetten, Hymnen u. a.) seine weltlichen Gesänge, treten voll und ganz für sein kernhaftes, echtes Deutschtum ein. Unter seinen Liedern befinden sich zahlreiche weit ins Volk gedrungene Weisen, wie: Es taget vor dem Walde; Ich stund an einem Morgen; Es ging ein Landsknecht über Feld; Ich weiß mir eine Müllerin, ein wunderschönes Weib. Neudr. von A. v. B.s Liedern in Eitner, Publ. II und in DTÖ XXXIV.

Arpeggio, von arpeggiare: die Harfe schlagen, bedeutet das Spielen in gebrochenen Akkorden.

Ausführung:



Arrangieren (Arrangement), das Einrichten eines Tonstückes für andere Instr.e, als für die es ursprünglich geschrieben wurde.

Ars antiqua, lat. die alte Kunst. Bezeichnung für die Tonkunst vom Pariser → Organalstil bis zum Beginn der Ars nova des 14. Jhts.

Arsis, griech. Aufschlag, z. B. beim Taktieren. Gegensatz: Thesis, der Niederschlag.

Ars nova ist der Titel einer Schrift von 1361 über Fragen der Notenschrift, die dem → Philippe de Vitry zugeschrieben wird. Im

weiteren Sinne gilt die Bezeichnung A. n. von der gesamten Tonkunst des 14. Jhts. – Lit.: Joh. Wolf, Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jhts., SIMG III; Marius Schneider, Die A. n. des 14. Jhts. in Frankreich und Italien, 1930; A. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, 1914; R. von Ficker, Musik der Gotik, 1927.

Arteaga, Stefano, span. Schriftsteller des 18. Jhts., gab 1783 bis 1785 ein wichtiges Geschichtswerk über die ital. Oper heraus: Le rivoluzioni del teatro musicale italiano; deutsch von Forkel 1789.

Artikulation, von der Sprachlehre auf die Musik übernommener Begriff, der sich nur auf Verbindungs- und Beziehungsarten der Einzeltöne (und keiner höheren Einheiten) bezieht; also der Verbindung des Legato, Portato, Staccato usw. S. auch Hermann Keller, Die mus. Artikulation insbesondere bei J. S. Bach, 1926.

Artôt de Padilla, Lola, span. Sängerin, Schülerin ihrer Mutter Désirée A., von 1905 bis 1927 Mitglied der Berliner Staatsoper.

Artz, Karl Maria, geb. 1887 zu Düsseldorf, Dirigent und Komponist von Opern, Sinf. Dichtungen, Klavierwerken; seit 1936 Kapellm. der Meininger Landeskapelle, seit 1941 Direktor des Kons. zu Sondershausen.

Asioli, Bonifacio (1769–1832) ital. Km. (ab 1801 Km. des ital. Vizekönigs) und fruchtbarer Komp. in fast allen Gattungen der Tonkunst. Schrieb auch zahlreiche, zu seiner Zeit sehr geschätzte musiktheoretische Werke (Il maestro di composizione, 3 Bde., 1832).

assai, ital., sehr.

Astorga, Emanuele d' (1680 bis 1757), ein Meister der frühneapolitanischen → Kammerkantate, der aber weniger durch sie als durch sein berühmtes Stabat mater für vier Singstimmen mit Streichern und Bc. weiterlebt. – Lit.: H. Volkmann, Emanuele d'A., 1911–1919.

a tempo, im Takt, d. h. im früheren Zeitmaß.

Atonalität (Atonale Musik), verwendet die Töne ohne ihre Beziehungen (Funktionen) und also vor allem ohne die Beziehung auf einen Zentralton (Tonika). »Die Grundlage des atonalen Tonmaterials ist also nicht eine Folge von Tönen (Tonleiter), sondern eine Zahl von Tönen (Komplex), und zwar die überhaupt mögliche Zahl von verschiedenen Tönen, d. h. die Zwölfzahl der Töne« (H. Eimert, Atonale Musiklehre). Wenn auch gewisse harmonische Beziehungslosigkeiten, besonders der impressionistischen Musik schon in der Richtung des atonalen Musizierens lagen, so führte doch der von dem Juden A. Schönberg (nach op. 11) und seinen jüd. Schülern Alban Berg, Kurt Weill, E. Wellesz u. a. unternommene Schritt zur A. zur Verleugnung aller technischen und geistigen Errungenschaften der Tonkunst. Atonale Musik in der hier gebotenen Art bedeutete als Prinzip einen ausgesprochenen Kunstnihilismus, und noch nicht einmal einen konsequenten. Bedienten doch die Atonalisten sich der chromatischen Zeichen fis, as usw., die selbst doch tonale Folgebeziehungen darstellen und in der Schreibweise versinnbilden. Als Erzeugnisse einer rein konstruktiven, mechanistischen Kunstauffassung hatten die Schöpfungen

der Atonalisten dem normalen Musikempfinden außer Abscheu nicht das geringste zu bieten. Lit.: H. Eimert, Atonale Musiklehre, 1924; A. Bauer, Atonale Satzlehre, 1925.

attacca, ital., falle ein (Zeichen zum Einsatz).

Attaignant, Pierre, ältester Pariser Verleger und Herausgeber vieler wichtiger Sammelwerke des 16. Jhts., die Eitner in Bd. 1 des Quellenlexikons verzeichnet.

Atterberg, Kurt, geb. 1887 zu Gothenburg, schwedischer Ingenieur und Komp., der auch in Deutschland (bei Max von Schillings) noch studierte. A. ist mit wertvollen Sinfonien und Orchesterwerken von poetisierender Haltung (Rhapsodie »Die törichte Jungfrau« op. 17), zahlreicher Kammermusik und der Oper auf einen eigenen Text »Härvard Harpolekare« hervorgetreten.

Aubade, franz., Morgenlied.

Auber, Daniel François Esprit (1782–1871), Schüler → Cherubinis und seit 1842 sein Nachfolger als Direktor des Pariser Cons. 1857 Hofkm. Napoleons III. 1828 errang A. seinen ersten Welterfolg mit der großen Oper »La Muette de Portici« (Die Stumme von Portici). Zwei Jahre später folgte als Gegenstück die spritzige, geistreiche Spieloper »Fra Diavolo«, der sich als weitere, über Frankreich hinausgedrungene Opern anschließen: Der schwarze Domino 1837, Die Krondiamanten 1841, Des Teufels Anteil 1843 u. a. Als Schöpfer der »Stummen von Portici« ist A. ein Epochenmann, der eine neue Phase der großen Oper in Frankreich einleitete. »Das Neue in dieser Musik zur ‚Stummen' war diese ungewohnte Konzision und drastische Gedrängtheit der Form: die Rezitative wetterten wie Blitze auf uns los; von ihnen zu den Chorensembles ging es wie im Sturme über, und mittem im Chaos der Wut plötzlich die energischen Ermahnungen zur Besonnenheit, oder erneute Anrufe, dann wieder rasendes Jauchzen, mörderisches Gewühl und abermals dazwischen ein rührendes Flehen der Angst, oder ein ganzes Volk, seine Gebete lispelnd. Wie dem Süjet am Schrecklichsten, aber auch am Zartesten nichts fehlte, so ließ A. seine Musik jeden Kontrast, jede Mischung in Konturen und in einem Kolorit von so drastischer Deutlichkeit ausführen, daß man sich nicht entsinnen konnte, eben diese Deutlichkeit je so greifbar wahrgenommen zu haben; man hätte fast wirkliche Musikbilder vor sich zu sehen geglaubt, und der Begriff des Pittoresken in der Musik konnte hier leicht einen fördernden Anhalt finden.« (R. Wagner, Erinnerungen an A., Ges. Schr., IX. Bd.)

Aubry, Pierre (1874–1910), franz, Musikforscher, Prof. der orient. Sprachen an der École de hautes études sociales zu Paris, veröffentlichte wichtige Arbeiten zur mittelalterlichen Musikgeschichte: Les proses d'Adam de Saint Victor, 1900, Les plus anciens monuments de la mus. franç., 1903, Essais de musicologie comparée, 1903 und 1905; Estampies et danses royales, 1907, Le roman de Fauvel (Faksimileausg.), 1907; Cent motets du XIIIe siècle, 1908, Troubadours et Trouvères, 1909, u. a.

Auer, Max, geb. 1880 zu Vöklabruck, Brucknerforscher (A. Bruckner, 1923; A. Br. als Kirchenmusiker, 1912, A. Br.s Ge-

sammelte Briefe, Neue Folge), vollendete die von A. Göllerich begonnene Biographie des Meisters.

Aufführungspraxis. Während die Musikgeschichtsforschung sich lange damit begnügte, die Denkmäler der älteren Tonkunst erst einmal zu erschließen, hat sich in jüngster Zeit der die Aufführungswirklichkeit und -möglichkeit der älteren Musik betreffende Fragenkomplex zu einem wichtigen Wissenschaftsbezirk zusammengeschlossen. Die Schwierigkeiten der A. beginnen schon bei der vieldeutigen Terminologie der alten Musik. Man denke nur an den vokalen Begriff cantus (Gesang), der aber im Mittelalter sich sehr häufig auch auf instrumentales Musizieren bezieht (canere in organis = Orgelspiel; cantare vocaliter vel per instrumenta = singen oder auf Instrumenten spielen). Zum Aufgabenkreis der A. gehören die Grund- und Spezialfragen der Besetzung, die wichtige → Improvisationslehre, die Ausführung des → Generalbasses usw. – Lit.: Robert Haas, A. der Musik (Handb. d. MW, hrsg. von E. Bücken, Athenaion, Potsdam); Arnold Schering, A. alter Musik, Leipzig 1931.

Aufführungsrecht → Stagma.

Auflösung nennt die Musiktheorie den Übergang einer Dissonanz in eine Konsonanz. Der Übergang in andere Dissonanzformen und -grade, wie → Vorhalt oder → Wechselnote, wird in vielen Theoriebüchern zwar auch als A. bezeichnet, stellt in Wirklichkeit aber höchstens eine Zwischenlösung oder die Vorbereitung der A. dar. Für die Musik bis zum Ende der Romantik galten die Regeln der A. der Dissonanz absolut, schon im Wagnerstil trat auch die relative A. in Erscheinung, bei der Dissonanzen und dissonante Akkorde als Abschluß verwendet wurden.

Auflösungszeichen (♮), bedeutet die Zurücknahme eines vorher geschriebenen Versetzungszeichens.

Auftakt (Arsis = Hebung) nennt man den dem rhythmisch-metrischen Schwerpunkt vorangehenden Teil eines Tongebildes. → H. Riemann hat die musikalische Rhythmik und Metrik geradezu zu einer Lehre von der Hauptbedeutung des A.s und des auftaktigen Hörens gemacht. Er hat damit zweifellos die Aktivität des Musikhörens, das sich damit begnügt hatte, besonders die klassischen Tonwerke mechanisch von Taktstrich zu Taktstrich abzugrenzen, wieder geweckt.

Augustinus, Aurelius (Sanctus, der Heilige) (354–430). Sowohl die Confessiones (Bekenntnisse) wie die sechs Bücher »De musica« des Kirchenvaters bieten wichtige Aufschlüsse über die theoretischen und ethischen Grundlagen der mittelalterlichen Musik. – Lit.: H. Edelstein, Die Musikanschauung des A., Freib. Diss., 1928; W. Hoffmann, Philos. Interpretation der A. Schrift De arte musica, Freib. Diss., 1930; H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters, 1905.

Aulodie, Gesang mit Begleitung des Aulos.

Aulos, griech. Blasinstr. mit doppeltem Rohrblatt, also ein der Klar. verwandtes Instrument, das in verschiedenen Größen gebaut wurde.

a una corde, auf einer Saite.

Ausdruck (Expression, ital. es-

pressione). Der A. in der Musik ist ein in allen musikästhetischen Werken in mehr oder minder großer Breite behandeltes Problem (→ Musikästhetik), das in seiner engeren Bedeutung der musik. Vortragslehre zugehört. – Lit.: H. Riemann, Der Ausdruck in der Musik (Sammlung musik. Vorträge), Lpz. 1883, Riemann, Zur Ausdruckskraft musik. Motive, 1906 (Zeitschr. f. Ästhetik); K. Anton, Beitr. z. Gesch. u. Psychol. des Vortrages, 1919.

Austin, Frederic, geb. 1872 zu London, Opernsänger und Komp., bearbeitete Pepuschs Beggar's Opera (Bettleroper) und schrieb mehrere Bühnenwerke, Sinfonische Dichtungen (Rhapsody Spring 1907, Isabella 1912, Palsgaar 1916) und kammermusikalische Tonwerke mit Gesang (Loves Pilgrimage, Songs in a Farmhouse).

Australien, Musik in, s. K. Hagen, Über die Musik der Australier, Melanesier und Polynesier, Jena 1929 (Diss.).

Ausweichung nennt man eine die Tonart nur vorübergehend verlassende → Modulation.

Authentisch (selbständig) → Kirchentonarten.

Avison, Charles (1710–1770), engl. Komp. aus der Schule des Geigers → Geminiani, schrieb 44 einst vielgespielte Concerti grossi, Violinsonaten, Kammermusikwerke mit Kl. sowie die Abhandlung »An essay on musical expression« (Versuch über den musik. Ausdruck, deutsche Übersetzung 1775).

B

B bezeichnet die zweite Stufe des alten, mit A anfangenden Tonsystems. Seit dem 10. Jht. unterschied man die B-Stufe in das ♮ durum oder quadratum, unser h, und in das ♭ molle oder rotundum, das heutige ♭. Als Versetzungszeichen bedeutet b entweder beim Schlüssel für das ganze Tonstück oder vor der Note für den Einzelfall die Erniedrigung um einen halben Ton.

B., Abkürzung von Basso (ital.), Baß.

Bach, Carl Philipp Emanuel (8. März 1714 bis 14. Dez. 1788), der zu Weimar geborene dritte Sohn Johann Sebastian B.s, hatte als Pianist wie in der Kompos. allein seinen Vater zum Lehrmeister. Nach Absolvierung der Leipziger Thomasschule studierte er zuerst in Leipzig, dann in Frankfurt a. d. O. die Rechte, und wurde erst durch die Berufung des preußischen Kronprinzen Friedrich nach Ruppin ganz der Musik zugeführt. Im Jahre 1767 verließ der Kammercembalist des großen Königs Berlin und übernahm in Hamburg die Kirchenmusikdirektorstelle → Telemanns. Gewaltig ist der schöpferische Ertrag des nach außen hin wenig abwechslungsreichen, schlichten Künstlerlebens. Es umfaßt mehr als 200 Klavierkompos.en, 52 Klavierkonz., 18 Sinfonien, fast 100 Kammermusikwerke, über 250 Lieder und Gesänge, zahlreiche kirchenmusikalische Werke und geistliche Konzertmusik. Die Grundlage von E. B.s Ruhm, der bald den seines großen Vaters überstrahlte, war sein Klavierwerk und Klavierspiel. »Sein Spielen« – berichtet der englische Musikschriftsteller Burney – »bestärkte meine Meinung, die ich von ihm aus seinen Werken gefaßt hatte, daß er nämlich nicht

nur der größte Komponist für Klavierinstrumente ist, der jemals gelebt hat, sondern auch im Punkte des Ausdrucks der beste Spieler. Denn andere können vielleicht eine ebenso schnelle Fertigkeit haben. Indessen ist er in jedem Stil ein Meister, ob er sich gleich hauptsächlich dem Ausdrucksvollen widmet.« Dieses Urteil bezieht sich schon auf die Endphase der Stilentwicklung E. B.s, der selbst den galanten und empfindsamen Zeitstil schließlich überwand und die Grundlagen jener ausdruckhaften Klassizität legte, auf der die großen Wiener Stilvollender weiterbauten. Der Meister, der als das Ziel des Instrumentalkomp.en »die edle Einfalt des Gesanges« bezeichnete, die nicht durch zu vieles Geräusch verdorben werden dürfe, hat auch als Vokalkomp. Hervorragendes geleistet. Seiner rechten Würdigung stehen allerdings hier weit größere Hindernisse gegenüber, die sowohl in der Zeitsituation (Überwindung des Italienertums) wie auch in der Eigenart seiner leidenschaftdurchglühten gesanglichen Tonsprache liegen. – Der Klavierpädagogik wie der Aufführungspraxis schenkte B. den wertvollen »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, 1753 (1759) und 1762, Neudr. (unvollst.) von W. Niemann, Leipzig, und H. Daffner, Regensburg.

Eine Ges.Ausg. der Kompos.en E. B.s liegt noch nicht vor. Von Einzelausgaben seien genannt: Die Sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber (Urtext klassischer Musikwerke, Breitkopf & Härtel); Die Preußischen und die Württembergischen Sonaten (Nagels Archiv); Klavierkonzerte (bei Steingräber, Cranz, DDT Bd. 29/30); Kammermusik (Peters, Breitkopf & Härtel, Nagels Archiv, Simrock, Beyer & Söhne); Sinfonien (Nagels Archiv, Beyer & Söhne); Lieder und Gesänge (Musik. Stundenbücher, München); Geistliche Lieder und Gesänge (Peters). – Lit.: A. Wotquenne, Themat. Verzeichnis der Werke von Phil. Eman. B. (franz. und deutsch), 1905; O. Vrieslander, Phil. Eman. B., 1923; R. Steglich, Phil. Em. B. und der Kreuzkantor Homilius, Bachjahrb. 1915; E. Fr. Schmidt, C. Phil. Eman. B. und seine Kammermusik, 1931.

Bach, Johann Christian (1735 bis 1782), der jüngste Sohn Johann Sebastians aus der zweiten Ehe, vom Vater und dem Bruder Emanuel zum Musiker herangebildet, ging 1754 nach Italien, wo er bei Padre Martini (→ Martini) seine Studien fortsetzte. 1760 übernahm er (unter Übertritt zur kath. Religion) das Amt des Mailänder Domorganisten, der sich alsbald als Opernkomp. einen geachteten Namen machte. 1762 siedelte B. nach London über, wo er schon ein Jahr später Musikmeister der Königin wurde, und sich als Komp. wie als Organisator (Gründung der sog. Bach-Abel-Konzerte) an die Spitze des englischen Musiklebens schwang. Das Bild des ganz dem galanten Zeitgeschmack dahingegebenen Künstlers, das einem Nachfolgejahrhundert zum Zerrbild wurde, paßt im wesentlichen nur auf den Opernkomp. B. (11 ital. und 1 franz. Oper). Hier lebte er mit dem Tag und

für den Tag, als Instrumentalkomp. aber – als Sinfoniker, wie mit seinen klavieristischen und kammermusikalischen Werken – gehört er, wenn auch auf anderer Bahn als Emanuel vorwärtsstrebend, zu den großen Pionieren des klassischen Stiles. Zartheit, Glätte, Schmiegsamkeit, aber auch Brillanz und Eleganz sind die Haupteigenschaften dieses auf der Sonnenseite des Lebens und der Kunst sich bewegenden Schöpfertums. Sein leicht elegisches Moll wuchtet selten und schwingt zumeist in sanfter Klage. In ihren Grenzen gesehen, ist Chr. B.s Formkunst hochbedeutend gewesen und ebenso wie seine Ausdruckssphäre eine aus Mozarts Entwicklung nicht wegzudenkende Vorstufe. In J. Chr. B. trat dem Knaben Mozart zuerst jene menschgewordene höchste Problematik entgegen, die ihm selbst Lebens- und Kunstaufgabe wurde, nämlich über und durch die ital. Musik zu sich selbst zu gelangen. – Lit.: Max Schwarz, J. Chr. B., SIMG II; Terry, J. Chr. B. (engl., 1932); H. P. Schöckel, J. Chr. B. und die Instrumentalmusik seiner Zeit, 1926 (mit themat. Kat. der Instrumentalwerke); Fritz Tutenberg, Die Sinfonik J. Chr. B.s, 1928 (mit themat. Katalog der sämtl. Sinfonien); A. Wenk, Beitr. z. Kenntnis des Opernschaffens von J. Chr. B., 1932 (Frankf. Diss.).

Bach, Johann Christoph (1642 bis 1703), bedeutender Vertreter der thüringischen Orgelkunst, seit 1655 Organist zu Eisenach, auf dessen große Bedeutung für Orgelkunst und Motette zuerst Spitta (Bach I) nachdrücklich hingewiesen hat. Vgl. M. Fischer, Die organistische Improvisation bei J. Chr. B., 1928.

Bach, Johann Christoph Friedrich (1732–1795). Der als Bückeburger B. bekannte Sohn Johann Sebastians wirkte seit 1750 als Kammermusiker, der sechs Jahre später zum Km. vorrückte, in der Lippeschen Residenz. Schon der Nekrolog stellte die Tonschöpfungen des Bückeburger B. unter die seiner berühmteren Brüder, billigte ihm aber tiefes, inniges Gefühl zu und einen Anteil an jener »altdeutschen Kernhaftigkeit«, die von dem alten Musikergeschlecht der Bachs unablösbar ist. Wenn B. auch verschiedene ansprechende Kammermusikwerke geschrieben hat (Neudr. einer Cellosonate bei Litolff), so gab er doch sein Bestes in seiner Vokalmusik, vorab in Kantate und Oratorium »Die Kindheit Jesu« und »Die Auferweckung des Lazarus« (beide auf Texte Herders, in DDT Bd. 56). – Lit.: G. Schünemann, J. Chr. Fr. B., Bachjahrbuch 1914 (S. 45–165).

Bach, Johann Sebastian (geb. 21. März 1685 zu Eisenach, gest. 28. Juli 1750 zu Leipzig), Sohn des Hof- und Stadtmusikers Joh. Ambrosius B. (seine Mutter Elisabeth geb. Lämmerhirt stammt aus Erfurt), gehört einem Musikergeschlechte an, das seine Ahnen bis zu Veit Bach (etwa 1550–1616) zurückführt. B., der die Anfangsgründe der Musik im Elternhaus und von seinem Bruder Johann Christoph in Ohrdruf erlernte, verdankt sein gewaltiges Wissen und Können aber vornehmlich der Beobachtung der ihrer Reife entgegengehenden musikstilistischen Lage seiner Zeit und dem auf ihr beruhenden Selbststudium. In Lüneburg, dem

Aufenthaltsort zwischen 1700 und 1703, lernte er seine Fähigkeiten als Sänger, Orgelspieler und Geiger gebrauchen, profitierte von der Kunst der großen Orgelmeister → Georg Böhm und → J. Reinken im nahen Hamburg, der Instrumentalmusik in Celle und vernachlässigte die bis zur Prima getriebenen Gymnasialstudien nicht. 1703 trat er nach vorübergehender Wirksamkeit als Hofmusikus (Violinist) in Weimar die Stellung als Organist an der Neuen Kirche zu Arnstadt an. Von dort aus unternahm er 1705 die mit Legenden umwobene Fußreise nach Lübeck, »um daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreiffen«, und versenkte sich, viermal solange sein Urlaub es gestattete, in die wunderbare Phantastik der Welt des nordischen Tonmeisters → Buxtehude. Diese Begegnung wurde – in das Schaffen einbezogen – zu der besinnlichen Zäsur, die die Jugendarbeiten von den ersten Meisterwerken der Mühlhausener (1707–1708) und der Weimarer Epoche trennen (1708 herzogl. Hoforganist, 1714 Konzertm.). In Weimar entstanden etwa 20 Kantaten, darunter »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, »Nun komm, der Heiden Heiland«, »Himmelskönig sei willkommen«, »Ich hatte viel Bekümmernis«, zahlreiche Orgel- und Klavierwerke (Choralbearbeitungen, Präludien, Fugen, Tokkaten, Fantasien, die Variationen alla maniera italiana, Violin- und Orgelkonzerte). Verärgert ging B., dem die im Jahre 1717 erledigte Weimarer Kapellmeisterstelle vorenthalten wurde, als Km. und Kammermusikdirektor nach Köthen. Fast unvorstellbar gewaltig floß der Schaffensstrom dieser stillen Köthner Jahre. Hier entstanden die Brandenburgischen Konz.e, mehrere Violinkonz.e, darunter das E-Dur-Konz. und das Doppelkonz., die Violinsonaten, die Suiten für V. und die für Vc. solo, von Klavierwerken die Inventionen und Sinfonien, die Französischen Suiten, das Wohltemperierte Clavier I. Teil (1722). 1723 wurde B. von dem Leipziger Rat, dem es darauf ankam, »auf einen berühmten Mann bedacht zu seyn«, nachdem die Verhandlungen mit den »Berühmtheiten« → Telemann, → Graupner, → Fasch und → Rolle sich zerschlagen hatten, zum Thomaskantor gewählt. Anfänglich kam es B. nicht recht in den Sinn, »aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden«. Noch 1730 berichtet er, der lange mit seiner vorgesetzten Behörde um die Wahrung seiner Autorität zu kämpfen hatte, seinem Freunde Erdmann von manchen Widerwärtigkeiten seiner Stellung: »Da ich aber nun 1) finde« – faßte er seine Klagen zusammen –, »daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich als mann mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen.« Das gleiche Schreiben aber deutet zum Schluß schon auf jenen Trost, mit dem B. sich über alle Verdrießlichkeiten seines äußer-

lich beengten Daseins erhob, auf das singende und spielende Hausinstrument seiner Kinder, jener »geborenen Musici«, mit denen er sich getrauen durfte, »ein Concert vocaliter und instrumentaliter« wohl zustande zu bringen. Die Zusammenhänge mit dem öffentlichen Musikbetriebe Leipzigs verlor B. mehr und mehr. 1735 zog er sich von der Leitung des studentischen Coll. Mus. zurück, und zu dem 1743 gegründeten Großen Concert, dem Anfang der Gewandhauskonzerte, knüpften sich überhaupt keine Beziehungen. Einzig die Begegnung mit Friedrich dem Großen in Potsdam, dem die Nachwelt das über das königliche Thema geschriebene »Musikalische Opfer« verdankt, ist ein der Größe des alten B. würdiges Ereignis der letzten Lebenszeit des Meisters.

Den Grundstock der Leipziger Schaffenszeit bot die Kantate, die in nicht weniger als 165 Werken dieser Epoche zugehört, deren inneres Schwergewicht sich mehr und mehr zur Choralkantate hin verschob. Der Kantatengattung gehören auch die oratorischen Werke an, das Oster- und Himmelfahrtsoratorium sowie das aus sechs Einzelkantaten bestehende Weihnachtsoratorium. 1723, im ersten Leipziger Jahre, erklang zuerst die Johannespassion, 1729 folgte die Uraufführung der Matthäuspassion in der Thomaskirche, während die zwischen 1733 und 1738 entstandene h-moll-Messe wahrscheinlich als Ganzes von B. selbst niemals zur Aufführung gebracht worden ist. Für den Bedarf der B.schen Hausmusik und des Coll. Mus. sorgten vor allem die zahlreichen Konz.e und Konz.-Bearbeitungen, d. h. »in Konzertform entwickelte Klavierkompositionen mit Streicherbegleitung« (Spitta) und mannigfache Kammermusikwerke. Präludien, Fugen, Fantasien, Tokkaten, Choralvariationen und -vorspiele, Partiten und Suiten usw. bereicherten Orgel- und Klaviermusik.

B.s Kunst ist die gewaltigste Stilsynthese der Musik und zugleich die großartigste Regeneration zahlreicher formaler und geistiger Elemente der Tonkunst, die teilweise noch bis in die gotische Epoche zurückreichen. Gattungen, die teilweise im Hochbarock schon zu starren Typenbildungen geworden waren, belebten sich wieder unter B.s Hand. Lebensmittelpunkt seines Schaffens aber war und blieb die Fuge, die im unvollendeten End- und Wunderwerk der »Kunst der Fuge« noch einmal offenbarte, wen sie sich auf ihrer weiten Entwicklungslaufbahn als mitgestaltenden Gefährten erwählt hatte, nämlich das Prinzip der Variierung und der Variation. Aus den Prinzipien der Variation erwuchsen die Mittel und Kräfte der Gestaltung, die B. in einmaliger Wucht und Größe durch die Gesetze seiner Fugierung einheitlich band.

B. gehört nicht zu den zahlreichen schöpferischen Meistern seiner Epoche, durch deren Schaffenskreis die barocke Spannung zwischen Lebensbejahung und Weltverneinung sich durchzieht. Wie immer er auch von solchen Spannungen und Gegensätzen menschlich berührt gewesen sein mag, seine Gestaltung verliert dadurch nichts von ihrer inneren Geschlossenheit und Einheitlichkeit. »Jedenfalls treten weltliche

und kirchliche Sphäre nicht als getrennte Gebiete von verschiedenen Ausdrucks- und Erlebniswerten ins Bewußtsein. Lebensfreude, Jubel, Lobpreis auf der einen, Weltabgewandtheit, Todessehnsucht, Abgrund des Mystischen auf der anderen finden sich in den kirchlichen wie in den anderen Werken in gleicher Weise. So ist denn auch der Stil B.s, trotz seiner Verarbeitung verschiedenster Elemente, der norddeutschen, der mitteldeutschen, der italienischen und der für die Deklamatorik besonders wichtigen französischen, durchaus einheitlich.« (Karl Hasse, Johann Sebastian B. und seine Sendung.)
Dieser einheitliche Stil B.s ist – aus der völkisch-stammesartlichen Perspektive gesehen – die Krönung der jahrhundertealten Musikarbeit der sächsisch-thüringischen Landschaft. Äußerlich ist sie von dem aus Thüringen stammenden Leipziger Thomaskantor → Seth. Calvisius bis zu B. eng begrenzt, innerlich durchmessen aber eine der weiträumigsten Schicksalslandschaften der deutschen Kunst überhaupt.
Eine krit. Ges.-Ausg. der Kompos.en B.s wurde zwischen 1851 und 1900 von der B.-Gesellschaft in Lpz. herausgegeben. Jahrg. 1, 2, 5^{1}, 7, 10, 12^{2}, 16, 18, 20^{1}, 22–24, 26, 28, 30, 32, 33, 35, 37, 41 (Ergänzungsband)enthalten Kirchenkantaten. – 13^{1} (Trauungskantaten), 39 (Motetten, Choräle, Lieder), 11^{1} (Magnificat), 5^{2} (Weihnachtsoratorium), 4 (Matthäuspassion), 12^{1} (Johannespassion), 6 (h-moll-Messe), 8 (vier Messen, vier Sanctus), 13^{3} (Trauerode); 3, 13^{2}, 14, 36, 42, (Klavierwerke), 19 (Brandenburgische Konz.e), 21^{1} (Violinkonz.), 21^{2} (Konz.e f. zwei Kl.), 25^{1} (Kunst der Fuge), 15, 25^{2}, 38, 40 (Orgelwerke), 27^{1}, (Sonaten für V.-Suiten für Vc.), 9, 17, 19, 43^{1} (Kammermusik), 11^{2}, 20^{2}, 29, 34 (Kammermusik für Gesang) 31^{1} (Werke für Orch.) 31^{2} (Musikalisches Opfer), 31^{3} (Konz. für drei Kl.), 43^{2} (Notenbüchlein der Anna Magdalena B.), 44 (J. S. B.s Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen), 45^{1} (Neuausgaben der engl. und franz. Suiten sowie der Rest der B.schen Kompos.en), 45^{2} (Lukas-Passion), 27^{2}, 46 (Bericht über die B.-Gesellschaft, alphab. u. themat. Verzeichnisse, Register), 47 (Kunst der Fuge, einger. v. Gräser). – Lit.: B.-Jahrbuch, hrsg. v. A. Schering seit 1904. Nekrolog von 1754 (Neudr. B.-Jb. 1920); Ph. Spitta, J. S. B., 1873/80; A. Schweitzer, J. S. B., 1908; Ph. Wolfrum, J. S. B., 1906/10; K. Hasse, J. S. B., 1925; Ch. S. Terry, J. S. B., London 1928 (dtsch. 1929); R. Steglich, J. S. B., 1935 (mit ausführlichen Literaturangaben) A. Schering, J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrh., 1941.

Bach, Wilhelm Friedemann, der 1710 zu Weimar geborene älteste Sohn des Thomaskantors, wirkte von 1733 bis 1746 in Dresden als Organist der Sophienkirche und von 1746 bis 1764 in der gleichen Stellung an der Marienkirche zu Halle. Darnach beginnt die vagabundierende Zeit des genialen Wildlings, die aus Brachvogels übertreibendem Roman Fr. B. bekannter geworden ist als die ruhigere Schaffenszeit B.s. Als der Unglückliche, der sein letztes Lebensjahrzehnt in Berlin verbrachte, am 1. Juli 1784 starb, meldete seinen Tod nur ein ein-

ziges deutsches Musikorgan, Cramer Magazin der Musik: »Deutschland hat an ihm seinen ersten Orgelspieler und die musikalische Welt überhaupt einen Mann verloren, dessen Verlust unersetzlich ist.« Das war kaum übertrieben, denn »der Meister des Helldunkel«, wie ihn die Romantik nannte, gehört zu jenen phantastischen Außenseitern, wie sie in dieser Originalität auch eine große Epoche nur einmal hervorbringt.

Eine Ges.-Ausg. der Werke W. Fr. B.s wird von H. J. Moser und Max Seiffert vorbereitet, der themat. Katalog sämtlicher Kompos. bei M. Falk, W. Fr. B., Lpz. 1913. Neudruck: 5 Klavierkonz. und ein Doppelkonz. f. Klavier bei Vieweg, Triosonaten, Flötenduette in Riemanns Coll. Mus. und in Nagels Archiv.

Backhaus, Wilhelm. Der 1884 zu Leipzig geborene, aus der Schule von Alois Reckendorf und → Eugen d' Albert hervorgegangene Pianist erhielt 1905 den Rubinsteinpreis. Als bedeutender Gestalter und glänzender Techniker steht B. an der Spitze des deutschen Klaviervirtuosentums im besten Sinne. Seinen Wohnsitz hat er in Bioggio am Luganer See.

Badenweiler Marsch, komponiert zum Gedenken an die Schlacht von Badenweiler (12. 8. 1914) von Obermusikmeister Georg Fürst. Der B. M. erklingt nur bei den feierlichsten Staats- und Parteiveranstaltungen in Anwesenheit des Führers.

Badinage, Badinerie (franz. Scherz, Tändelei), Bezeichnung für einen scherzhaft tändelnden Tonsatz des Suitenkreises im 18. Jht.

Bärenreiter-Verlag (begr. 1923 von Karl Vötterle) hat seinen Sitz in Kassel-Wilhelmshöhe. Über die Verlagsrichtung orientiert das Verzeichnis »Tausend Bärenreiter-Ausgaben«.

Bäumker, Wilhelm (1842–1905), gab zwischen 1862 und 1891 sein Hauptwerk »Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jhts.« heraus. Der erste Band ist eine Neubearbeitung des betr. Werkes von K. Meister, der Schlußband wurde erst 1911 von J. Gotzen herausgegeben. Weitere Hauptschriften: Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation, 1881; Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem 15. Jht., 1895.

Baillot, Pierre-Marie François (1771–1842). Der von dem franz. Geiger Sainte Marie und von dem Nardini-Schüler Pollani in Rom vorgebildete junge Geiger gab sich selbst seine große violinistische Form nach dem Vorbild → Viottis, dessen Spiel schon 1782 einen unauslöschlichen Eindruck auf den Knaben machte. Auf den Vorschlag Viottis wurde er 1791 als erster Violinist im Orch. des Theaters Feydeau angestellt, drei Jahre später erhielt er eine Professur am neugegründeten Pariser Cons., 1821 wurde er Solo-violinist der Großen Oper. Konzertreisen führten ihn durch ganz Europa, vor allem durch Rußland, wo er von 1805 bis 1808 Aufenthalt nahm. Mit → Kreutzer und → Rode unterzog sich B. der von der Konservatoriumsleitung vorgeschlagenen Neuregelung des franz. Violinunterrichts, deren Ergebnis die

berühmte Violinschule der drei großen Geiger war (Méthode de Violon, adaptée par le Conservatoire). B. genoß auch großen Ruf als Ensemblespieler, als der er im Jahre 1814 die ersten öffentlichen Quartettveranstaltungen in Paris ins Leben rief. Über B.s Kompos.en (9 Konz.e, 3 Streichquartette, 15 Streichtrios usw.) ist die Zeit hinweggegangen. Durchaus lebensfähig blieben dagegen seine Studienwerke (L'Art du Violon; 24 Etüden).

Baïni, Giuseppe Abbate (1775 bis 1844), seit 1818 Camerlengo der päpstlichen Kapelle, ein im strengen Palestrinastil schreibender Komp., der sich auch als Musikschriftsteller für seinen Meister und damit für die Palestrinarenaissance einsetzte (Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina, 1828; dtsch. von Kandler, 1834).

Balakirew, Mily Alexejewitsch (1837–1910), das Haupt der nationalen neurussischen Schule, die um die Mitte des 19. Jhts. hervorzutreten begann. Mit wenigen, aber charakteristischen Strichen zeichnete → Rimski-Korssakow das Bild seines Lehrers B., der selbst niemals einen geregelten Unterricht erhalten hatte: »Als ausgezeichneter Pianist, vorzüglicher Vom-Blatt-Spieler und erstaunlicher Improvisator, von Natur mit dem Empfinden für regelrechte Harmonisierung und Stimmführung begabt, verfügte B. über eine zum Teil angeborene, zum Teil durch eigene praktische Erfahrung erworbene, nicht gewöhnliche Kompositionstechnik. Kontrapunkt, Formenlehre, Kenntnisse im Orchestrieren – kurz alles, was ein Komponist beherrschen muß, stak bei ihm im kleinen Finger. Erworben war das alles mittels einer umfassenden musikalischen Belesenheit und eines ungewöhnlichen, unfehlbaren und nie versagenden Gedächtnisses, das so überaus wichtig ist, um sich in der Musikliteratur zurechtzufinden.« Dieses Zurechtfinden und Zurechtsuchen drückt vielen Kompos.en B.s den Stempel auf, von denen nur verhältnismäßig wenige den strengen neurussischen Ansprüchen voll genügten. Zu diesen Werken gehören: Tamara, sinf. Dichtung; Russia, sinf. Dichtung; Sinf. in c-dur und d-moll; Klavierkonz. es-dur, Klavierfantasie Islamey; Lieder. 1866 gab B. eine Sammlung russischer Volkslieder heraus. Eine deutsche Biographie B.s, der 1862 die russ. Musikfreischule gründete und ihre Konz.e leitete und zwischen 1883 und 1895 Direktor der Hofsängerkapelle war, fehlt zur Zeit noch.

Balalaika, altes russ., schon zur Zeit Peters d. Gr. gebräuchliches Volksinstr., das in sechs verschiedenen Größen gebaut wird, mit langem Hals und meist dreieckiger Form. Seine drei Saiten, die gezupft bzw. gerissen werden, sind meist in Einklang und Oberquart (e′ e′ a′) gestimmt.

Balg, Orgelbalg → Orgel.

Ballade (ital. Ballata, engl. Ballad). Aus älterer, volkhafter Wurzel entwickelte sich die B. in der Neuen Kunst (ars nova) Italiens und Frankreichs im 14. Jht. zu einer der wichtigsten Gattungen. Die ital. B. ist eine dreiteilige Form, an deren erstem, meist vom Chor wiederholten Teil (Ripresa) sich zwei Strophenhälften (Piedi = Füße) an-

schließen, auf die die letzte Versgruppe (Volta) folgt. Diese Normalform kann durch neue »piedi« zu rondoartigen, oft sehr weiträumigen Gebilden erweitert werden. Die franz. B. (ballade notée = in Musik gesetzte B.), die die Ripresa nicht kennt, besteht aus zwei gleich gebauten ersten Gliedern (Stollen), einem kürzeren zweiten Abgesangsteil und dem Strophenschluß (Refrain). Formschema: a a b r. Im 15. Jht. wurde die B. durch andere Gattungen und Formen (Frottole, Madrigal) verdrängt. Die neuere B. des 18. Jhts. tastete sich auf verschiedenen Wegen musikalisch vor, zunächst auf dem bes. von Herder empfohlenen der möglichst »überschaubaren Kürze« der Melodie. Leider aber konnten solche Muster, wie sie der Berliner → Kirnberger bot, der die 32 Strophen der »Lenore« Bürgers auf eine zwölftaktige Melodie absingen ließ (die 82 Strophen von »Lenardo und Blandine« gar auf acht Takte!) der jungen Volksballade nicht eben zur Ermunterung dienen.
Der Aufschwung der B. ging über die Meister des preußischen Liedes → Zelter und → Reichardt wie über den Süddeutschen → Zumsteeg, die in der B. schon die meisten jener Probleme stellten, die dann → Schubert und → Karl Löwe lösten. In Löwe gipfelte die B.-Kompos. des 19. Jhts. »Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß von Hause aus der epische Stoff für die Musik der am weiten sprödere ist. Der unmittelbare Gefühlserguß der Lyrik, auch die wirkliche Handlung im Drama löst sich leicht und zwanglos in Musik auf. Nicht so das bloß geschilderte Gefühl, die bloß wiedererzählte Handlung. Dennoch ist die B. Karl Löwes unter allen Verbindungen und Ehen der sich oft berührenden und doch wieder so ganz verschiedenen Gesetzen folgenden Schwesterkünste Poesie und Musik eine der glücklichsten und am meisten gelungenen« (Martin Plüddemann). – Lit.: Ph. Spitta, Die B. (Musikgeschichtliche Aufsätze, 1894); M. Plüddemann, Stille Betrachtungen eines Musikers, 1897.

Ballett (franz. Ballet, ital. Balletto, Ballo), Bezeichnung sowohl für Reigentänze, gesellschaftliche Tänze zu »Mummereien, Aufzügen und Maskeraden« (Prätorius, Syntagma III, 31), wie im engeren Sinne für theatralische Tänze. Das B. steht unter den Gattungen und Formen, die zur Oper führten, an hervorragender Stelle. Seinen Höhepunkt vor der Opernepoche erreichte es in Frankreich in dem zur Hochzeit des Herzogs von Joyeuse und der Margarethe von Lothringen aufgeführten »Ballet comique de la reine« (1581). Die Oper verdrängte das B. nicht, nahm es vielmehr als teils mehr, teils weniger selbständigen Bestandteil in ihren Kreis auf (Ballettoper, Opernballett). Eine Reform des Bs im Sinne eines Gesamttanzkunstwerks nach griechischem Vorbild ging von dem in Wien wirkenden Franz Hilverding van Weven aus, mit dessen Schüler Gasparo Angiolini → Gluck die »Ballett-Pantomime im Stil der Alten« Don Juan (1761) schuf. Noch wirksamer trat für die Reform des B.s → J. G. Noverre ein, der Mitarbeiter Glucks, für den Mozart das »Freundstück« Les petits riens schrieb, aber leider nicht die von No-

verre angeregte Oper Alexandre et Roxane. Aus der unübersehbaren Zahl der B.e des 19. Jhts. haben sich nur einige Meisterwerke (Delibes: Coppelia, Sylvia; Bayer: Die Puppenfee) auf der Bühne gehalten. – Lit.: H. Prunières, Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully, Paris 1914; Reyher, Les Masques anglais, Études sur les ballets..., 1909; H. Abert, J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition, Jahrb. Peters für 1908; Ders., Stuttgarter Ballette des 18. Jhts. Neuausgabe in DDT 43/44; R. Haas, Die Wiener Ballettpantomime im 18. Jht. und Glucks Don Juan, Studien z. MW., 10. Heft 1923.

Balzer, Hugo, geb. 1894 zu Duisburg, seit 1933 städt. Generalmusikdirektor in Düsseldorf.

Banchieri, Adriano (1565–1634), Organist zu Imola und später im Kloster S. Michele in Bosco bei Bologna, trat als Komp. realistischer, z. T. mit wertvollen Aufführungsbezeichnungen versehener Madrigalkomödien hervor (Neudruck in I Classici della Mus. Ital., Bd. 1, und in Torchis Arte mus. in Ital.: La Pazzia senile). Für die Frühgeschichte der Sonate sind seine Canzoni alla francese von 1596 und 1603 sowie die Moderna armonia (1612), für das neue Generalbaßspiel seine theoretischen Schriften wichtig (Organo suonarino, 1605; Cartella musicale, 1614. Vgl. Max Schneider, Die Anfänge des Basso continuo, 1918).

Banda (ital., franz. Bande), ursprünglich eine Bezeichnung für bestimmte Vergruppungen von Musikern (die 24 Violons du roi hießen La grande bande), im bes. für Blasmusik mit Schlaginstr.

Banjo, gitarrenartiges, mit fünf (Stimmung G d g h d') oder mehr Saiten bespanntes Negerinstr., dessen offene Unterseite (Resonanzboden) mit Trommelfell bespannt ist.

Bantock, Granville, geb. 1868 zu London, Komp., Dir. und seit 1908 Professor an der Musikfakultät der Universität Birmingham. B. ist einer der universalsten Geister der modernen engl. Musik, ebenso in der großen Chor- und Orchestermusik zu Hause, wie in der folkloristischen. Sein Stil ist schwungvoll und repräsentativ, aber mehr äußerlich berauschend als in die Tiefe dringend. Hauptwerke für Orch.: Hebridean Symphony, The Pierrot of the Minute, Helena Variations; Chorwerke: Omar Khagyám, The Song of Songs, The Seal Woman (kelt. Volksoper), Chorballade Villon; Kammermusik.

Bar → Form.

Barbieri, Francisco Asenjo (1823–1894), spanischer Musikforscher und Komp., 1860 Prof. für Musikgeschichte und Musiktheorie am Kons. zu Madrid, der mit glühendem Einsatz für die nationale Volksmusik seiner Heimat eintrat (Hauptwerke dieser Richtung die 77 singspielartigen Zarzuelas). Sein bedeutendstes wissenschaftliches Verdienst ist die Herausgabe des 459 Tonsätze des 15. und 16. Jhts. enthaltenden Canconiéro musical de los siglos XV y XVI (1890).

Barbiton (Barbitos), viel umstrittenes griech. Instr., das wahrscheinlich aus Asien stammt als die ursprüngliche Form der lesbischen oder asiatischen Kithara (Riemann).

Barcarole, venezianisches Schif-

fer- oder Gondellied im $^6/_8$-($^{12}/_8$-)Takt.

Barde, keltischer (kymrischer) Sänger, dessen Kunst von mehreren Forschern als die Wurzel der polyphonen Musik angesprochen wurde.

Bardi, Giovanni Conte di Vernio (1534–1612), einer der Florentiner Mäzene, in dessen Haus sich zu Ende des 16. Jht. ein Kreis von Musikern und Gelehrten versammelte. Hier war die Geburtsstätte der → Oper. B., der sich in seinen Madrigalkompos.en als guter Musiker erwies, gehört zu den entschiedensten Vorkämpfern der neuen monodischen Kunst. In seinem Discorso sopra la musica antica ed il cantar bene (Abh. über die alte Musik und die Kunst, gut zu singen) tat er den die Musikstile trennenden Ausspruch: »Unsere Tonkunst scheidet sich heutzutage in zwei Bezirke, den, der sich Kontrapunkt nennt, und den andern, den man als die Kunst, gut zu singen, bezeichnen muß.«

Bardit, Feldrufe, Feldgeschrei der Germanen, nach Tacitus ein Kriegsgesang, über dessen Qualität und Umfang (Kriegslieder?) nichts Bestimmtes überliefert ist.

Bargiel, Woldemar (1828–1897), ein Stiefbruder von Clara Schumann, Schüler des Kons. in Leipzig, wirkte in Köln, Rotterdam und ward 1874 Prof. an d. Hochschule für Musik in Berlin. 1875 Meister an d. Akademie d. K. Komp. von Ouvertüren und Kammermusikwerken nach dem Vorbilde Schumanns.

Bariton (ital. baritono), die »tieftönende« Männerstimmlage, die in Wirklichkeit eine mitteltönende zwischen Tenor und Baß ist, vom Umfang des großen B bis zum eingestrichenen g (a).

Bariton (baryton; ital. Viola da bardone), eine im 17. u. 18. Jht. beliebte Gambenart, die neben den Darmsaiten noch 10–15 und auch mehr hinter dem Griffbrett angebrachte mitklingende Metallsaiten besaß, die auch gezupft wurden. Die bedeutendsten B.-kompos.en hat Haydn für den Fürsten Esterhazy geschrieben (nach seinem eigenen Katalog nicht weniger als 169 Tonwerke, von denen noch 125 Trios für B., Va. und Vc. erhalten sind).

Barockmusik → Stil und Stile der Musik.

Bartels, Wolfgang von, geb. 1883 zu Hamburg, dtsch. Komp. (Oper Li i Lan, 1918; Kammermusik, Lieder).

Bartók, Béla, geb. 1881 zu Nagy Szent Miklós, Schüler von St. Thomán (Kl.) und Hans Kößler (Kompos.) an der Budapester Hochschule für Musik, an der er 1907 zum Professor ernannt wurde. B., der im Stile Liszts sein Schaffen begann (Sinf. Dichtung Kossuth, 1903, Rhapsodie für Kl. und Orch., 1904), wandelte sich nicht zuletzt unter der befruchtenden Einwirkung seiner ausgedehnten folkloristischen Forschungen zu einem Musiker von ausgeprägter Eigenart. Drei Sammlungen ungar. Volkslieder für Kinder, ungar. Bauernlieder, Improvisationen über ungar. Volkslieder für Kl., ungar., slowak. Chorgesänge; Kammermusik; Oper: Herzog Blaubarts Schloß; Pantomime: Der holzgeschnitzte Prinz; mehrere Orchestersuiten. Wissenschaftliche Arbeiten: Volksmusik der Rumänen von Maramures, München 1922; Slowakian Folk Tunes,

1924 bis 1925 u. a. – Lit.: E. van der Nüll, Béla B., Halle 1930.

Baskische Trommel, ein auch Tambourin genanntes, mit dem Handrücken gespieltes Instr., an dessen Reifen Glöckchen oder Schellen befestigt sind.

Baß (lat. bassus, ital. Basso, franz. Basse), die als Grundlage dienende tiefste Stimme eines Vokal- oder Instrumentalstückes. Die für Führung und Fortschreitung des Basses geltenden Regeln s. Kontrapunkt. Ausführung des bezifferten Basses s. Generalbaß. In älteren Part. bezieht sich die Bezeichnung Bassi auf die noch ungetrennt geschriebenen Kontrabässe und Celli.

Baß, die tiefste Stimmgattung mit dem Normalumfang F–f′, im dramatischen Fach unterschieden als ernster, seriöser B. und als Buffo-B.

Bassani, Giovanni Battista (1657 bis 1716), Organist und seit 1683 Km. zu Ferrara. Schon die von Wasielewski in den »Instrumentalsätzen des 16. bis Ende des 17. Jhts.« gebrachten Kammermusiksätze zeigten einen Charakterkopf des ital. Hochbarock. Die später bekannt gewordenen kirchlichen und geistlichen Kompos. (Messen, Motetten, Oratorien: »Il trionfo della divina misericordia« und »Giona«) und nicht zuletzt seine Kantaten, von denen ein Neudruck in den Classici d. mus. it. Bd. 2 vorliegt, verstärkten die Hochachtung vor diesem gediegenen Könner noch, dessen Kunst eine der Eingangspforten in das Corellianische Hochbarock bildet.

Basse dance ist eine Sammelbezeichnung von Tänzen des 15. Jhts., die in der Beziehung des geschrittenen und gesprungenen Tanzes (Nachtanz) zueinander stehen. Wichtig sind die B.s d.s für die Anfänge der Orchestersuite. 1912 gab Ernest Closson eine Faksimile-Ausgabe der »Basses dances de Marguerite d'Autriche« heraus, die wahrscheinlich dem Besitze ihrer Mutter, der Maria von Burgund, entstammen. – Lit.: H. Riemann: Die rhythmische Struktur der Basses dances der Handschr. 9085 der Brüßler Kgl. Bibl., SIMG, XIV; Fr. Blume, Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite, 1925.

Bassethorn (Corno di Bassetto), eine um 1770 in Deutschland erfundene Klarinettenart, die eine Quinte tiefer steht als die in C geschriebene Klar. Besonders wirkungsvoll hat Mozart den weihevollen Klang des B.s in der Zauberflöte (Priestermarsch, Gebet) und im Requiem ausgenutzt.

Basso continuo → Generalbaß.

Basso ostinato (hartnäckiger, d. h. sich ständig wiederholender Baß). Die Manier wiederholter Baßfiguren wurde seit dem Mittelalter ein kompositionstechnisches Mittel von großer Bedeutung. Eine große Reihe selbständiger Tonsätze beruht auf dem Bildungsprinzip des B. o., so die Tänze → Folia, → Bergamasca, → Musette und als Hauptformen → Passacaglia und → Chaconne. – Lit.: Lily Proper, Der B. o. als technisches und formbildendes Prinzip (Berlin 1926); R. Litterscheid, Zur Geschichte des B. o. (Marburg 1928, Diss.).

Basso seguente, der der tiefsten Singstimme »folgende«, mitgehende Orgelbaß.

Batka, Richard, geb. 1868 zu Prag, Musikschriftsteller, Kritiker und Dozent für Musik-

geschichte an der Wiener Akademie der Tonkunst, gest. 1922. Schrieb Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen, 1902; Die Lieder Muelichs von Prag (mit P. Runge), 1905; Geschichte der Musik in Böhmen, 1906; eine Allgemeine Geschichte der Musik, 1908, eine Wagner-Biographie, 1912, u. a.
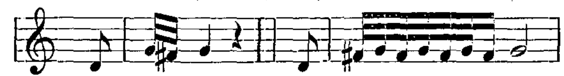
Battaglia, Schlacht, Schlachtmusik, beliebter Vorwurf der Madrigal- und Chansonmusik des 16. Jhts. sowie der neuen Instrumentalmusik. (Beethoven, WellingtonsSieg oder die Schlacht bei Vittoria, op. 91.) – Lit.: R. Gläsel, Zur Geschichte der B. (Lpz. 1931, Diss.).

Battement, franz., eine Verzierung, die dazu diente, die Melodie lebhaft und schimmernd (brillant) zu machen (Quantz). »Man braucht dieses Battement« – sagt Leopold Mozart in der Violinschule – »in lustigen Stücken anstatt der Vorschläge und Mordenten, um gewisse sonst leere Noten mit mehr Geist und recht lebhaft vorzutragen«.

altes, schon im Mittelalter als Organistrum bekanntes Instrument mit hohem Resonanzkörper, von dessen vier Darmsaiten die beiden mittleren durch 10 bis 12 Tasten gespielt wurden, die anderen als sog. Hummeln mitbrummten. Die Saiten wurden nicht gestrichen, sondern durch ein Rad vermittels Baumwolle und Kolophonium zum Klingen gebracht. Die Drehleier, die im franz. Rokoko eine kurze Blütezeit erlebte, sank in Deutschland seit dem Barock zum wenig geachteten Instr. der Wandermusikanten und Bettler hinab.

Baußnern, Waldemar von, geb. 1866 zu Berlin, gest. 1931, Schüler der Berl. Hochschule (→ Bargiel, → Kiel), Dirigent verschiedener großer Chorvereine, 1903 Lehrer am Kölner Kons., 1908 Dir. der Musikschule zu Weimar, ging 1916 in gleicher Eigenschaft an das Hochsche Kons. zu Frankf., 1923 Lehrer an der Berliner Akad. für Kirchen- und Schulmusik. B. ist ein gediegener Komp. von gemäßigt moderner Haltung. Hauptwerke: 8 Sinfonien, Kammermusik (Sextett, Oktett); Chorwerke (Das Hohe Lied von Leben und Sterben, Hafis, Weihnachtskantate, Weihe der Nacht); Opern (Dichter und Welt, Dürer in Venedig, Der Bundschuh, Satyros). B. revidierte den Barbier von Bagdad und den Cid von Cornelius und vollendete dessen Gunlöd. – Lit.: G. Wehle, W. v. Bs. sinfonisches Schaffen, 1931.

Battement (nach Quantz).



Battistini, Mattia (1857–1928). Berühmter ital. Baritonist, dessen Stimme besonders in der hohen Lage von außerordentlicher Klangschönheit war. B. blieb auch in seinen dramatischsten Partien Belcantist.

Battuta (ital. Schlag, Taktschlag, Taktbewegung). a. b. = in Taktbewegung, zeigt den Übergang aus einer (rezitativisch) freien Partie an.

Bauernleier (Drehradleier), ur-

Bax, Arnold, geb. 1883 zu London, begabter engl. Komp., dessen erste Werke stark impress. Färbung zeigten (Sinfonien, symphon. Dichtungen: The Garden of Fand, The happy Forest), Chorwerke, Kammermusik (Irische Elegie für Englischhorn, Harfe und Str.), viel poetisierende Klaviermusik.

Bayreuth. Schon im »Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen« von 1849 sprach Wagner seine Grundabsicht aus, dem Theater die wahre Würde zu geben, die »dem höheren geistigen Bedürfnisse der Nation« entspricht. Mit diesem Kulturgedanken verband sich, seit Wagner mit der Ausarbeitung der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen" beschäftigt war, die Festspielidee. Nach kurzer Erwähnung des Festspielgedankens in der »Mitteilung an meine Freunde« entwickelte Wagner im Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen« schon die Einzelheiten des Unterschiedes der von ihm gemeinten Festaufführungen »von gewöhnlichen großstädtischen Opernaufführungen«. Aber noch ein volles Jahrzehnt verging, bevor Wagner mit der am 22. Mai 1872 erfolgten Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses vor der Verwirklichung seiner großen Ideen stand. Entsprach der Bühnenbau mit seinem amphitheatralisch angelegten Zuschauerraum, dem versenkten Orchester seinen Absichten, so konnte er bei den Festspielen von 1876 und 1882 zu seinem großen Leidwesen das lang gehegte Vorhaben nicht zur Tat werden lassen, nicht nur für „Reiche" zu spielen, und besonders „den Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen" freien Eintritt zu den Festspielen zu gewähren. – Das Bayreuther Unternehmen war Wagner weit mehr als Festspielstätte, es wurde ihm schließlich zum Urbegriff jener Erneuerung der deutschen Musik, ja der deutschen Kultur, für die er seine besten Kräfte eingesetzt hatte. In diesem Sinne führte er im 10. Band seiner Ges. Schriften aus: »Nur ist es gerade mir aufgegangen, daß, wie ich für die richtige Darstellung meiner künstlerischen Arbeiten erst mit den beabsichtigten Bühnenfestspielen in dem hierfür besonders erfundenen und ausgeführten Bühnenfestspielhause in Bayreuth einen Boden zu gewinnen hatte, auch für die Kunst überhaupt, für ihre richtige Stellung in der Welt, erst ein neuer Boden gewonnen werden muß, welcher für das erste nicht der Kunst selbst, sondern eben der Welt, der sie zu innigem Verständnisse geboten werden soll, zu entnehmen sein kann. Hierfür hatten wir unsere Kulturzustände, unsere Zivilisation in Beurteilung zu ziehen, wobei wir diesen immer das uns vorschwebende Ideal einer edlen Kunst gleichsam als Spiegel vorhielten, um sie in ihm reflektiert zu gewahren.« Wagners Vorhaben, nicht nur für »Reiche« zu spielen, ging im Staate Adolf Hitlers in Erfüllung. Jeder Deutsche kann jetzt die Festaufführungen von Bayreuth besuchen. Vgl. Richard Wagner, Cosima Wagner, Siegfried Wagner. – Lit.: R. Wagner, Ges. Schriften und Dichtungen, 9. u. 10. Bd.; Fr. Nietzsche, R. Wagner in B., 1876;

H. v. Wolzogen, B., 2. Aufl., 1906.

Bebung, eine besonders im galanten und empfindsamen Stil beliebte, dem Zeitcharakter entsprechende Vortrags- und Ausdrucksmanier, von der Sulzer (Theorie der schönen Künste) sagt: »Jeder etwas anhaltende Ton wird steif und hart, wenn ihm nicht die B. ein sanfteres Wesen gibt. Dieses ist eine der Ursachen, warum eine Melodie auf einem Klavier, dessen Saiten durch Federn geschnellt werden, niemals so sanft kann gespielt werden, als auf der Violine oder auf der Flöte, welche den Tönen die Bebung geben kann.« Auf dem Clavichord war die B. wohl ausführbar.

Beck, Franz (1730–1809), Schüler von → Joh. Stamitz, der nach Frankreich auswanderte und seit 1762 als Konzertmeister in Marseille, später in Bordeaux lebte, ist einer der charakteristischsten Vertreter der jüngeren Mannheimer Komp.-Gruppe (→ Mannheimer Schule). Aus der Verflachung und Stagnation seiner Mannheimer Generationsgenossen fand er den Ausweg zu einer recht beachtlichen Schaffenshöhe in Sinfonie und Kammermusik (Themat. Kat. der Sinf. [unvollst.] in DTB VIII, 1, eine Sinf. in DTB VIII, 1, zwei Sinf. in Edition Bernouilli).

Becken (ital. Cinelli, franz. Tymbales). Große tellerförmige Metallscheiben, die je nach der Stärke des Zusammenschlages entweder ein unheimlich schwirrendes oder gewaltiges Dröhnen ertönen lassen.

Becker, Reinhold (1842–1924), Dir. der Dresdner Liedertafel von 1884–1894, Komp. zahlreicher, aber größtenteils schon verblaßter MChöre.

Becking, Gustav, geb. 1894 zu Bremen. Musikforscher aus der Schule von → J. Wolf und → H. Riemann. 1922 Privatdoz. in Erlangen, seit 1929 o. Prof. an der dtsch. Universität Prag. – Hauptschriften: Stud. z. Beethovens Personalstil: Das Scherzothema, 1921; Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, 1928. B. ist Herausgeber der musikalischen Werke von E. T. A. Hoffmann.

Beecham, Sir Thomas, geb. 1879, einer der bedeutendsten englischen Dirigenten und anregendsten Persönlichkeiten des Opern- und Konzertlebens seines Landes. Auch in Deutschland sind Sir Thomas' große Dirigentenleistungen bekannt und geschätzt.

Beecke, Ignaz von (1733–1803), lebte seit 1759 als Offizier zu Wallerstein (1792 wurde er als Major pensioniert) und wurde von guten Kennern zu den besten Klavierspielern seiner Zeit gerechnet. Zu den Verehrern B.s gehörte Schubart, der sein glänzendes, in den Verzierungen stets klares und deutliches Spiel dem Mozarts an die Seite stellte. Als Komp. ist dieser zweite Führer der Wallersteinschen Schule (neben → Rosetti) in der Sinfonie, in seiner Klavier- und Kammermusik und in seinen drei Singspielen ein ansehnlicher Nebengänger der beiden ersten Wiener Klassiker. – Lit.: Friedrich Munter, Ignaz v. B., ZfMW IV.

Beer-Walbrunn (1864–1929), Komp. aus der Schule → Rheinbergers, seit 1902 Lehrer für Komp. an der Akademie der Tonkunst in München, einer der

romantisierenden Melodiker der Münchener Schule. Außer vielen Liedern und Chorwerken schrieb B.-W. mehrere Bühnenwerke (Don Quichotte, Volksoper: Die Sühne, Musik zu Shakespeares »Sturm« und Der Sturm, op. 64), mehrere Sinfonien und Orchesterwerke (Sinf. Burleske: Wolkenkuckucksheim, Lustspielouvertüre).

Beethoven, Ludwig van, am 17. Dez. 1770 zu Bonn getauft (der Geburtstag steht nicht genau fest), entstammt von väterlicher Seite einer Musikerfamilie. (Der 1712 zu Mecheln geb. Großvater Ludwig van B. lebte seit 1733 in Bonn, seit 1761 als kurfürstlicher Km., der Vater Johann war Kapellsänger). Die auf eine der Mozartschen entsprechende Wunderkindschaft abzielenden Erziehungsabsichten des Vaters wurden durch den Hoforganisten → Chr. Gottlob Neefe in die rechte Bahn gelenkt, was der junge Künstler 1793 von Wien aus durch den ebenso lapidaren wie wahren Satz bestätigte: »Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie teil daran«. Das Leben machte dem jungen Musiker schon damals nichts leicht, der nach dem Tode der Mutter und schon vor der Suspendierung des haltlosen Vaters vom Dienst die Leitung der Familie übernahm. Vollen Anteil sicherte sich der junge B. an der hochstehenden geistigen Kultur der kleinen rhein. Residenz, bis hin zum Besuche der kurköln. Universität Bonn. (Immatrikulation 14. Mai 1789.) Die Bonner Kompos.en stehen insgesamt im Zeichen eines die gesamte Kompositionstechnik der zweiten Hälfte des Jhts. in sich aufnehmenden Universalismus. Dazu grub aber auch die Kenntnis des Wohltemperierten Kl.s von Bach dem Frühschaffen B.s schon allererste Spuren ein. 1790 steht der junge Komp. auf dem ersten besinnlichen Sammelpunkte seiner schon gewaltig angespannten Schaffenskräfte. Jetzt entstehen die beiden Kantaten auf den Tod Kaiser Josephs II. und auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde, und als Gegenstück auf der instrumentalen Seite die schon weit in die Zukunft weisenden Klaviervariationen über Righinis Venni amore. Klaviersonaten, Konzerte und kammermusikalische Werke vervollständigen für die Bonner Epoche das Bild eines auf voller zeitstilistischer Höhe stehenden Könnens mit deutlichen Zeichen einer starken genialen Eigenart. Dennoch hielt B. selbst seine Lehrjahre nicht für abgeschlossen und nahm nach seiner Übersiedlung nach Wien (Nov. 1792) noch Unterricht bei → Haydn, → Johann Schenk, → J. G. Albrechtsberger und → Antonio Salieri. Kaum hatte sich der von seinem Bonner Mäzen Graf Waldstein in die Kreise des hohen Wiener Adels eingeführte B. seinen Weg als Pianist wie als Schaffender gebahnt, als sich die ersten Vorboten der Taubheit bemerkbar machten. »Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht« – schrieb er im Jahre 1800 seinem Freunde Wegeler – setzte aber sogleich hinzu: »Ich will, wenns anders möglich ist, meinem Schicksale trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein

werde.« Jahre schwerster Seelenkämpfe folgten, von denen im Leben das ergreifende Menschheitsbekenntnis des Heiligenstädter Testamentes, im Schaffen besonders die Sinfonia eroica von 1803 Zeugnis ablegen. Die Gefahr, B. durch die Berufung als Km. des Königs Jérôme nach Kassel zu verlieren, wurde durch den Vertrag des Erzherzogs Rudolf, der Fürsten Lobkowitz und Kinsky mit B. abgewandt, die dem Künstler eine jährliche Rente von 4000 Gulden zusicherten. In den von B. aufgesetzten Bedingungen heißt es: »Es muß das Bestreben und das Ziel jeden wahren Künstlers sein, sich eine Lage zu erwirken, in welcher er sich ganz mit der Ausarbeitung größerer Werke beschäftigen kann, und nicht daher durch andere Verrichtungen oder ökonomische Rücksichten davon abgehalten wird. Ein Tondichter kann daher keinen lebhafteren Wunsch haben, als sich ungestört der Erfindung größerer Werke überlassen, und selbe sodann dem Publikum vortragen zu können.« Der so »ungestört« schaffende Meister schrieb im Jahre dieses Vertrages die drei Klaviersonaten op. 78, 79, 81a, die Phantasie op. 77, das Klavierkonz. Es-dur op. 73, das Streichqu. op. 74 und zahlreiche Lieder. 1810 folgen die Egmont-Musik und das Quartett op. 95, im nächsten Jahre die 7. und 8. Sinfonie und das Klaviertrio B-dur. Aber immer noch wachsen die Kräfte des Künstlers, der nach den Aussagen seiner Zeitgenossen während der Kongreßepoche den Gipfel des Ruhmes durch die Aufführungen der Schlachtsinfonie und des Fidelio vor dem Parkett der europäischen Fürsten erreichte. Bald darauf aber stürzte die Übernahme der Vormundschaft seines Neffen Karl wie die Minderung seiner Rente den Künstler in große Sorgen, der nun (seit 1818) durch die vollständige Ertaubung die unmittelbaren Verständigungsmöglichkeiten mit der Außenwelt verlor. In diese schweren Jahre zwischen 1814 und 1818 fällt eine schöpferische Pause, die von der Schaffenszeit des »späten B.« abgelöst wird, an deren Anfang die letzten Klaviersonaten op. 106, 109, 110, 111 liegen. Die für die Inthronisation von B.s Schüler Rudolf als Kardinal von Olmütz bestimmte Missa solemnis gelangte erst drei Jahre nach diesem Ereignis 1823 zur Vollendung, und um diese Zeit kam auch die mühevolle Arbeit an der neunten Sinfonie zum Abschluß. Die letzten Jahre des Schaffens waren fast ausschließlich dem Streichquartett vorbehalten (op. 127, 130, 131, 132, 133, 135, entstanden zwischen 1824 und 1826). Ein begonnenes Streichquintett konnte B. nicht mehr vollenden. Am 26. März 1827 setzte der Tod seinem Leben das Ziel.

Die von je erkannten drei Phasen des B.schen Schaffens sind selbst gewaltige Variationen eines Musikstiles, der in seiner ersten Phase natürliches Hervorgehen aus der klassischen Tonkunst ist. Der »mittlere B.« aber drückte schon gleich zu Beginn der zweiten Schaffensperiode – etwa in der Eroica, in Leonore-Fidelio, der Kreutzer-Sonate, der Waldstein-Sonate, der Appassionata – der klassischen Stilvollendung sein unverkennbares personal-

stilistisches Zeichen ein. Das kompositionstechnische Hauptmittel des »→obligaten Accompagnements« wurde in der Spätzeit, in der B. sich mit leidenschaftlichem Eifer in die Schreibweise Bachs und Händels versenkte, zur Grundlage auch seiner Schreibweise. Sie nahm jetzt jene Dichte an, in der es – wie Richard Wagner ausführte – keine Zutat, keine Einrahmung der Melodie mehr gibt, »sondern alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause«.

Dem rechten Verständnis B.s hat lange der Wust von Erklärungen und Deutungen im Wege gestanden, der sich dem von ihm selbst gern gebrauchten Begriff der »poetischen Idee« verband. Die Romantiker und die Vertreter der Programmusik des 19. Jhts. sahen schließlich in B.s poetischer Idee den Ausgang ihrer eigenen poetisierenden Tonkunst. Was er aber letztlich unter der soviel kommentierten Idee verstand, hat B. 1823 einmal unmißverständlich in Ausführungen über seine Schaffensweise gesagt: »Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue, so lange, bis ich damit zufrieden bin, dann beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zugrunde liegende Idee niemals, sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung, wie in einem Gusse vor meinem Geiste stehen und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens . . .« Das ist genau der von Schiller beschriebene Weg der klassischen Phantasie von der ersten dunklen Totalidee bis zur Klarheit der vollendeten Form, den hier B.s schöpferische Phantasie in ihrem ureigenen musikalischen Gebiete zurücklegt ohne jede fremdstoffliche Beimischung (vgl. des Verfassers »Beethoven«, S. 147 ff.). Nur einem Gesetz unterwarf B. sich bedingungslos: dem moralischen, und so sehr, daß er Vorwürfe von der Art des Don Giovanni als frivol ablehnte. Hauptantrieb seines Schaffens aber war und blieb ein unerschöpfliches, unbändiges Kraftgefühl, und selbst in der Zerstreuung wollte er nur ruhen, »um desto kräftiger in der Kunst zu wirken«.

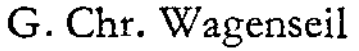
Kompos.: Die Ges.Ausg. in 24 Serien (und Supplementband) bei Breitkopf & Härtel, Leonore hrsg. von E. Prieger, 1905. Oeuvres inédites de B. hrsg. von G. de Saint Foix, Paris 1911. 11 Mödlinger Walzer, Menuette und Ländler, 1911.
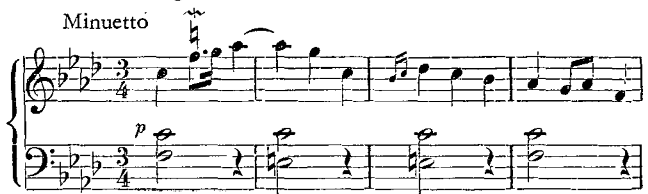
Thematisches Verz. der Kompos. von G. Nottebohm, 2. Aufl. 1925. – Lit.: E. Kastner, Bibliotheca Beethoveniana (enthält alle Arbeiten über B. von 1827–1913), 1913; B.-Jahrb. 1908/09; Neues B.-Jahrb. hrsg. von A. Sandberger, 1925 ff.; A. Sandberger, Zur Geschichte der B.-Forschung und B.-Lit., Ges. Aufs. 1925. – Briefe: Hrsg. von Fr. Prelinger, 5 Bde., 1907–1911; Kastner, 1910 (1923); B.s Konversationshefte, teilw. hrsg. von W. Nohl, 1923 f.; G. Nottebohm, B.s Studien, 1873; ders., Beethoveniana, 2 Bde. 1872 und 1887; ders., Zwei Skizzenbücher aus dem Jahre 1801 bis 1803, 1924 (2. Aufl.). – Biogr.: A. Schindler, B. 1840 (Neuausg. v. Volbach 1927); A. W. Thayer,

B., 5 Bde. 1866–1908 (bearb. von Deiters und Riemann, die grundlegende B.-Biographie); Biographien von Wasielewski, 1888, Th. v. Frimmel, 1901, Fr. Volbach, 1905 (1929), Schiedermair (Der junge B.), 1925, E. Bücken, 1934 u. a.

Begabung, musikalische. Über die Fragen der musikal. Veranlagung und B. vgl. Th. Billroth, Wer ist musikalisch? 1898; J. v. Kries, Wer ist musikalisch? 1925; V. Häcker und Th. Ziehen, Über die Erblichkeit der musik. B. (Z. f. Psych. 88); H. Koch und F. Mjöen, Die Erblichkeit der Musikalität (Z. f. Psych. 99).

Begleitung (Accompagnement) ist jedes zu einer Hauptmelodie (Hauptst.) hinzutretende und sich ihr unterordnende bzw. anpassende Mitmusizieren. Die Arten und Formen der B. sind außerordentlich mannigfaltig und wechselnd in den verschiedenen Gattungs- und Stilkreisen. Melodische St.n können ebensowohl »begleitend« sein wie Harmonien (Begleitharmonie). Eine der wichtigsten B.arten der Musikgeschichte ist der → Generalbaß, aus dem sich dann wiederum die B.-arten des homophonen klassischen Stiles entwickelten. Am schärfsten tritt die B. dort in die Erscheinung, wo eine melodieführende Hauptst. nur rein harmonisch gestützt wird:





Lit.: Angaben über die B. in den meisten Kompos. lehren. Vgl. auch Fr. Volbach, Lehrb. d. B. des gregor. Gesanges, 1888; M. Schneider, Die B. des Seccorezitativs um 1750; Gluck-Jahrb. 1917.

Bekielen nannte man das Anbringen der Rabenfedern am Cembalo.

Bel canto (schöner Gesang), allgemein gebräuchliche, ungenaue Rahmenbezeichnung für den ital. Kunstgesang. S. auch Gesang.

Belgische Musik. An der Blütezeit der Tonkunst, die in der Musikgeschichte als das Zeitalter der → Niederländischen Musik gilt, hat auch (das spätere) Belgien durch zahlreiche in seinen Grenzen geborene Komp. einen wesentlichen Anteil. Die Musik im Königreich Belgien stand von ihren Anfängen an unter dem Zeichen der nationalen und rassischen Verschiedenheiten des wallonischen und flämischen Volksteils. Die Hinneigung nach Frankreich und das Hervortreten romanischer Eigenschaften ist der Musik der Wallonen seit den beiden großen Lüttichern → Grétry und → César Franck erhalten geblieben. Einen franz. Stammbaum hat auch die von → Baillot abzweigende, von → Ch. de Bériot und → H. Vieuxtemps begründete belg. Violinschule. Die

wallonische Komp.gruppe verzweigt sich über die C.-Franck-Schule mit ihrem bedeutendsten Vertreter Guillaume Lekeu über Emile Joseph Jongen und Victor Vreuls zu A. Dupuis, A. Biarent, F. Rasse, P. Lagye, P. de Malingreau u. a. → Peter Benoît und → Edgar Tinel sind die Führer einer wiederbelebten flämischen Tonkunst des großen chorischen Stils, an die sich als der Schöpfer einer flämischen Nationaloper Benoîts Schüler Jan Blockx anschließt. Weitergetragen wurde die flämische Musikbewegung insbesondere von E. Keurvels, P. Gilson, A. de Boek, L. Mortelmans, J. Ryelandt u. a. Seit → Fr. J. Fétis nahm die belgische Musikwissenschaft unter bes. tätigem Anteil flämischer Forscher einen großen Aufschwung. (S. auch A. Gevaert, Maldéghem, Mahillon, van den Borren). – Lit.: E. Grégoir, L'art mus. en Belgique sous les regnes de Leopold I. et Leopold II., 1879; R. Lyr et P. Gilson, Hist. de la Musique et des Musiciens en Belgique (Lavignacs Encyclopédie, Bd. I).

Bellermann, J. G. Heinrich (1832–1903), Theoretiker und Historiker, dessen »Kontrapunkt« (1862) lange eines der gelesensten Unterrichtswerke des strengen Satzes war. Sein Lehrbuch »Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jht.« (1858) gab J. Wolf 1930 in Neuauflage wieder heraus.

Bellini, Vincenzo (1801–1835), sizilianischer Komp. aus der Schule → Zingarellis, dessen kurzstrahlendes Gestirn mit Il Pirata an der Mailänder Oper 1827 emporstieg. Als eine Kette glänzender Erfolge schlossen sich an: La Straniera (1828), I Montecchi ed i Capuleti (Romeo und Julia), La Somnambula (Die Nachtwandlerin), Norma (beide 1831) und I Puritani, 1835. Das Geheimnis dieser Erfolge lag aber nicht zuletzt in dem einzigartigen Sich-Anpassen von Komp. und der wohl glänzendsten Sängerschar, die einem Musiker als Ausführungsorgan seiner Absichten zur Verfügung stand (die Schwestern Grisi, G. Negri-Pasta, Ant. Tamburini, G. B. Rubini). In kluger Erkenntnis hat B. die Schreibweise → Rossinis weder nachzuahmen noch zu überbieten gesucht, vielmehr schuf er sich seine Domäne in einem weit schlichteren Gesangsstil und in dem, was R. Wagner das Hineinbannen der Leidenschaften »mit einem festen Striche in eine klare faßliche Melodie« nannte. Dieser immer relativ zu Rossini zu wertende schlichte Gesangsstil wirkte, den besten Kehlen Italiens entströmend, mit eindringlichster Kraft. In ihm lag die Größe eines schwungvollen Melodikers, der im übrigen weder den Stil noch die Formen der Oper seiner Zeit umgeschmolzen hat. – Lit.: R. Wagner, B., 1837; W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe, 2. Bd. (Rossini, B., Donizetti); A. Pougin, Vincenzo B., 1868; I. Pizzetti, La musica di V. B., 1916.

Benda, Franz (1709–1786), der violinistische Erzieher des friderizianischen Orch.s, (1771 Konzertm.) und Haupt der Berliner Geigerschule, dem → Reichardt nachrühmt: »Der Hauptcharakter der Bendaschen Schule ist Adel, Annehmlichkeit und etwas äußerst Rührendes.« Nach der gleichen Quelle hat → Friedrich

d. Gr. seinen Flötenvortrag nach der Spielweise B.s gebildet. Der Komp. B. hat mit dem großen Geiger zwar nicht stets gleichen Schritt gehalten, aber auch noch da, wo er in seiner Kammer- und Konzertmusik trocken wird, bleibt er einer der gediegensten Könner der Berliner Schule. – Lit.: Fr. Berten, Franz B., 1928 (Kölner Diss.); E. Nissel-Nemenoff, Die Violintechnik B.s und seiner Schule, 1930 (Königsb. Diss.).

Benda, Georg, der 1722 zu Alt-Benatek geborene jüngere Bruder von → Franz Benda, 1742 Kammermusiker in Berlin, 1750 bis 1778 Hofkm. zu Gotha, gest. 1795. Sein Schaffen hat zwei bemerkenswerte Höhepunkte, einmal im Singspiel, dessen bedeutendster Komp. B. vor → Mozart war, dem er mit dem 1776 geschriebenen »Walder« die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels in Musik zuführte, und im Melodrama (Ariadne auf Naxos, Text von Brandes, 1775; Medea, Text von Gotter, 1777; Pygmalion, Text von Gotter (nach Rousseau), 1778. Zweifellos haben die bald von der Flut der Begeisterung durch ganz Deutschland getragenen Melodramen befruchtend auf die dramatische Kompos. gewirkt. »Durch sie ist die Würde der Deklamation auf den äußersten Gipfel erhoben. Jedes Zeichen der Bewunderung, Ausrufung, Frage, jedes Komma, jeder Ruhepunkt, jeder Strich des Denkens oder der Erwartung, jedes aufbrausende Gefühl des Deklamators, jede kaum merkliche Verflößung der Rede wird durch diese Art der Tonkunst ausgedrückt. Zuweilen stürzt auch die musikalische Begleitung in die Rede selber, aber nicht sie zu ersäufen, sondern sie auf ihren Fluten zu tragen« (Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst). – Neudruck: Der Dorfjahrmarkt, DDT 64; Ariadne auf Naxos, 1920; – Lit.: F. Brückner, Georg B. und das deutsche Singspiel, SIMG, V.

Benda, Hans von, 1888 zu Straßburg geb., in Berlin und München (auch musikwiss. vorgebildeter) Dirigent. Seit 1926 Leiter der Funkstunde Berlin und Dir. des Kammerorch.s des Reichssenders Berlin. 1935 künstl. Geschäftsführer der Berliner Philharmoniker.

Benevoli, Orazio (1605–1672), Meister des vielchörigen römischen Prunkstiles des Frühbarocks. Seine zur Einweihung des Salzburger Domes geschriebene 53stimmige Festmesse (Neudruck DTÖ X, 1) ist das Gipfelwerk einer Schreibweise, die Raumwirkungen und Raumvorstellungen in den verschiedenartigsten Klangkombinationen ausnutzt.

Bennett, William Sterndale (1816 bis 1875), engl. Komp., Schüler der Royal Academy of music in London und des Leipziger Kons., Direktor der Royal Academy und Prof. an der Universität Cambridge, 1871 geadelt (Sir), ist mit → J. Field der bedeutendste romantische Musiker seiner Nation. B. ist Dichtermusiker in seinen Ouvertüren (Najaden; Die Waldnymphe; Parisina; Paradies und Peri) wie in seiner poetisierenden Klaviermusik, in der er von allen Romantikern → Schumann am nächsten steht. Der deutsche Meister hat selbst diesen geistverwandten Musiker sehr hoch geschätzt und hat die »musikalische Genremalerei B.s in

ihrer Zartheit und Naivität der Darstellung« an die Spitze der poetisierenden Musik seiner Epoche gestellt. Auch die g-moll-Sinfonie B.s nimmt einen hervorragenden Platz in der romantischen Sinfonik ein. – Lit.: J. R. St. Bennet, William Sterndale B., 1907.

Benoît, Peter, geb. 1834 als Bauernsohn zu Harlebeke in Flandern, bereiste als Rompreisträger Deutschland und Frankreich, wurde nach seiner Rückkehr in die Heimat der bedeutendste Pionier der flämischen Musikbewegung, als der er 1867 die Vlaamsche Muziekschool in Antwerpen gründete, die 1898 zum Staatl. Kons. umgewandelt wurde; gest. 1901. Der Ruhm des Komp. B. beruht weniger auf seinen Opern und Kirchenwerken als in seinen großen Oratorien (Lucifer, 1866; Die Schelde, 1867; De Orloog [Der Krieg], 1880; Der Rhyn, 1889; Kinderoratorium: Die Schnitter). Diese Werke wie auch die Rubenskantate »Vlaanderen Kunstroem« sind vollgelungene Versuche einer Wiederbelebung einer national-bodenständigen flämischen Tonkunst, für deren Ziele B. sich auch als Schriftsteller einsetzte (L'école de la musique flamande et son avenir, 1860; Verhandeling over de nationale Toonkunde, 1875/77.). – Lit.: C. Stoffels, Peter B., 1901.

Berber, Felix (1871–1930), hervorragender Violinvirtuose, von 1898 bis 1902 Gewandhauskonzertm., seit dieser Zeit Prof. an der Akad. der Tonkunst zu München.

Berceuse, franz., Wiegenlied.

Bergamasca, ein aus der Provinz Bergamo stammender Tanz (Tanzlied) in mittelschnellem, geradtaktigem Zeitmaß, der im 17. und 18. Jht. auch in der dtsch. Suitenmusik beliebt war. Die neuere B. hat mit der älteren nichts mehr gemein und steht in schnellem $^{6}/_{8}$-Takt.

Berger, Ludwig (1777–1839), Berliner Frühromantiker aus der Schule → Clementis, gesuchter Lehrer und feiner Kl.- und Liedminiaturist. »Daß L. Berger auch größerer Formen Meister war, hat er in seinen Sonaten, seinen Konzerten bewiesen, keineswegs aber geben wir für diese eben jene kleineren genialeren Arbeiten hin, wie jene Etüden, einige seiner Variationen, und vor allem seine Lieder« (R. Schumann). B.s Lieder (darunter die erste Vertonung des Müllerlieder-Zyklus) leiten den Berliner Liederfrühling der Romantik ein. Die Etüden op. 12 und op. 22 gehören zu den besten ihrer Art. – Lit.: L. Rellstab, Ludwig B., 1846.

Bergerette, Bergerie, Tonsatz in »schäferlichem Charakter«.

Bergkreyen (Bergreigen), Bezeichnung älterer, bis ins 16. Jht. zurückreichender Gesänge und Tanzlieder der Bergleute. Sächs. B., hrsg. von Döring, 1839/40; weitere Neuausgaben von Schade, 1854, und J. Meier, 1892.

Bériot, Charles de (1802–1870), der Begründer einer belgischen Violinschule, der selbst den Unterricht → Baillots genoß, von 1843 bis 1852 Prof. am Kons. zu Brüssel. Seine Konz.e und übrigen Kompos.en haben für die Gegenwart keine Bedeutung mehr, wohl dagegen seine violinpädagogischen Hauptwerke, die V.-schule von 1858 und die Etüdenreihe »École transcendentale de Violon«.

Berlioz, Hector, der größte franz. Komp. des 19. Jhts., am 11. 12. 1803 zu La Côte St. André in der Dauphiné geboren, wurde dazu bestimmt, die väterliche Laufbahn des Arztes einzuschlagen. Mit dem ihm eigenen grimmigen Humor beschreibt er in seinen Lebenserinnerungen den Kampf zwischen Pflicht- und Neigungsstudium in den medizinischen Hörsälen und den Klassen → Reichas und → Lesueurs am Pariser Cons., aus dem er schließlich nach unsäglichen Mühen und manchen Rückschlägen als Rompreisträger hervorging. Schon hatte er mehrere Ouvertüren und die acht Faustszenen geschrieben, als er sich mit der Symphonie fantastique 1830 der Welt als kühner Neuerer vorstellte. In dem Programm dieses Pionierwerkes der neueren Schilderungsmusik heißt es: »Der Komponist nimmt an, daß ein junger Musiker, von jener moralischen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftsteller (Chateaubriand) mit dem Ausdruck Le vague des passions bezeichnet, zum erstenmal ein weibliches Wesen erblickt, das alles in sich vereinigt, um ihm das Ideal zu versinnlichen, das ihm seine Phantasie vormalt. Durch eine sonderbare Grille des Zufalls erscheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, vornehm-schüchternen Charakter, den Charakter des Mädchens selbst findet: Diese Melodie und dieses Bild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte fixe Idee (Idée fixe).« Aber nicht bloß auf dieser Idée fixe, die sich als leitender Gedanke durch die ganze Sinfonie hindurchzieht, beruht die Neuheit der Kompos., zumindest in gleichem Maße auch in der Instrumentation, die ebensosehr durch ihre zarten wie ultrarealistischen Wirkungen verblüffte. B. hatte seinen Stil begründet und baute ihn in »Harold in Italien«, »Romeo und Julia«, den großen Chorwerken Requiem, Te Deum, Fausts Verdammnis, der Trilogie »Die Kindheit Christi« weiter aus. »Benvenuto Cellini« (1838), »Béatrice et Bénédict« (Uraufführung 1862 in Baden-Baden) sowie »Les Troyens« (Die Trojaner, 1856–1859) sind seine Beiträge zur Oper.

B. ist der erste Musiker seines Jahrhunderts, der die Tonkunst um eine große Zahl neuer und ungewöhnlicher Mittel bereicherte, so im Requiem um vier Orch. von Blechbläsern, die an vier verschiedenen Seiten aufgestellt sind. Das Requiem, ferner die Trauer- und Triumphsinfonie, das Te Deum und die Kantate L'Impériale sind die Grundstützen des von B. geschaffenen »architektonischen« Monumentalstils. Aber keineswegs wollte B. seine Größe einseitig auf diesen Stil festgelegt wissen: »Was diejenigen meiner Kompositionen betrifft, die das gewöhnliche Maß nicht überschreiten und in denen ich keinerlei außerordentliche Mittel verwendete, so sind es gerade ihre innere Glut, ihr Ausdruck und ihre rhythmische Originalität, die ihnen am meisten Abbruch getan haben, wegen der Eigenschaften, die ihre Ausführung erfordert. Um sie gut wiederzugeben, müssen die Mitwirkenden, und namentlich ihr Dirigent, empfinden wie ich. Dazu gehört die äußer-

ste Genauigkeit, verbunden mit unwiderstehlicher Verve, ein wildes und doch maßvolles Feuer, träumerische Empfindsamkeit, eine sozusagen krankhafte Schwermut, ohne welche die Hauptzüge meiner Gestaltung entstellt oder gänzlich verwischt werden« (Lebenserinnerungen S. 525). Diese Charakteristik trifft den Wesenskern der B.schen Musik, die einerseits das glänzendste Abbild des romantischen Realismus Frankreichs ist, wie noch ein beträchtliches mehr. Und dieses schwingt aus den klassizistischen Neigungen des Virgilschwärmers B. heraus, der in der Trilogie »Die Trojaner« Grenzen und Geisteshaltung der Romantik weit hinter sich ließ. Auf eine Formel ist die Kunst B.s, der trotz seines teilweise mit → Liszt und → Wagner gemeinsam betriebenen Kampfes gegen die Widerstände seiner Zeit ein Einsamer blieb, nicht zu bringen.

Man kennt B. nur unvollständig, wenn man an seinen Schriften vorübergeht. Sein Ausspruch: »Ästhetik! Ich wollte, man füsilierte den Schulfuchs, der dieses Wort erfunden hat!« deutet in die Richtung eines Schrifttums, das ausgesprochen praktischen Zielen zustrebte. B. führte die Feder des Kritikers, dem es um die großen Lebensinteressen seiner Kunst ging und um eine gerade zu seiner Zeit dringend nötige Reinigungsaktion. Furchtlos und unabhängig hat B. sie durchgeführt, und mit dem Erfolg, daß die gegen ihn verbündete Phalanx der ewig Mittelmäßigen ihm den Weg zu einer seinen Fähigkeiten angemessenen Stellung versperrte. Auf eine Professur am Cons. hoffte er deshalb vergebens. Er starb 1869 als Bibliothekar dieser Anstalt. Eine Ges.Ausg. der Kompos.en gaben Ch. Malherbe und F. Weingartner (Breitkopf) heraus. Gesammelte Schriften in 10 Bdn. (Breitkopf); Die Instrumentationslehre, auch in Neubearbeitung von C. v. Schwerin, 1901; W. Niemann und D. Schultz, 1904; Richard Strauß, 1905. Briefe B.s gaben La Mara (1903), Gounod (1882), J. Tiersot (1908 bis 1930) heraus. – Lit.: A. Boschot, Histoire d'un Romantique, 3 Bde. 1906–1913 (dtsch. Zürich 1932); R. Louis, Hector B., 1904; J. Kapp, B., 1917 und später; Fr. Liszt, B. und seine Haroldsinfonie, 1855.

Bernabei, Ercole (1620–1687), bedeutender Komp. von Kirchen- und Kantatenmusik der römischen Schule, der seit 1672 als Km. der Cappella Giulia in Rom und seit 1674 als Nachfolger → Kerlls in München wirkte.

Bernhard, Christoph (1627 bis 1692), der von → Heinrich Schütz und → Carissimi herangebildete Meister der norddtsch. Kantate, wirkte seit 1655 als Vizekm. zu Dresden, wohin er nach 10jähriger Tätigkeit als Kantor an der Hamburger Jacobikirche (1664 bis 1674) wieder zurückkehrte. Eine Auswahl seiner Kantaten in DDT VI. – Lit.: J. Müller-Blattau, Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph B., 1926.

Berno von Reichenau, Abt der Klöster Prüm und Reichenau, begleitete 1003 König Heinrich zur Kaiserkrönung nach Rom, von wo er Anregungen zu einer Reform des dtsch. Kirchengesanges mitbrachte, die er nicht

durchzusetzen vermochte. Seine theoretischen Schriften (s. auch Gerbert, Scriptores eccles. de musica I und II) sind wenig selbständig. – Lit.: Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 51 ff.

Bernoulli, Eduard (1867–1927), schweiz. Musikforscher (Prof. an der Universität Zürich), Herausgeber der Jenaer Liederhandschrift (mit Holz und Saran), der Arien H. Alberts in DDT XII/XIII, des Liederbuches von Arnt v. Aich (mit H. J. Moser), von Prätorius' Syntagma III, 1916.

Berten, Walter, geb. 1902 in Köln, Schüler von → H. Unger und → E. Bücken, Komp. und Musikschriftsteller (Musik und Musikleben der Deutschen, Vermächtnis und Aufgabe, 1933).

Bertini, Henri (1798–1876), Klavier- und Kammermusik-Komp., dessen Etüden – bes. op. 29, 32, 84, 100 – im heutigen Klavierunterricht noch viel gespielt werden.

Besozzi, Allessandro (um 1700 bis 1775), bekanntestes Mitglied der gleichnamigen Musikerfamilie, einer der besten Ob.-Virtuosen seines Zeitalters und Komp. zahlreicher Kammermusikwerke.

Besseler, Heinrich, geb. 1900, dtsch. Musikforscher, seit 1928 Prof. in Heidelberg. B. promovierte mit der Diss. »Beiträge zur Stilgeschichte der dtsch. Suite im 17. Jht.« B.s Hauptwerk ist die Geschichte des Mittelalters und der Renaissance in Bückens Handbuch der MW. B. ist Mitherausgeber des AfMF.

Besetzung eines Orch.- oder Chorwerkes usw. → Aufführungspraxis.

Bezifferung (bezifferter Baß) → Generalbaß.

Biber, Heinrich Ignaz Franz (von) (1644–1704), gehörte bis 1670 der Kapelle des Olmützer Fürstbischofs an und rückte dann in Salzburg vom Konzertm. bis zum (von Leopold I. geadelten) Km. und Truchseß auf. Der Kirchen- und Opernkomp. B. wird einigermaßen durch den V.meister verdunkelt, dessen Werke den Gipfel des violinistischen Hochbarocks in Deutschland erreichen. B.s Scordaturkünste (Sc. ist die Umstimmung der Geige) dienen ebensowohl virtuosen wie stimmungsfördernden Absichten, da die Umstimmung den Klangcharakter des Instr.es bekanntlich stark verändert. (Neudruck der Solosonaten von 1681 in DTÖ V, 2, der 16 Mysteriensonaten in DTÖ XII, 2, Kirchenmusik in DTÖ XXV, 1 und XXX, 1.) – Lit.: C. Schneider, B. als Opernkomponist, AfMW VIII.

Bicinium, lat. zweistimmiges Tonstück.

Biedermeier, musikalisches. Schon Schumann sprach von einer »Stübchenmusik« seiner Epoche, die uns heute als ein Teil des B.stils der Musik erscheint, der selbst erst in jüngster Zeit als Stilphänomen der Musikgeschichtsschreibung sich einzubürgern beginnt. – Lit.: E. Bükken, Romantik und Realismus, Schering-Festschrift 1937; H. Funk, Mus. Biedermeier, Halle 1936.

Biehle, Johannes, geb. 1870 zu Bautzen, Kirchenmusikdirektor und Prof. an der Techn. Hochschule Berlin und Dozent an der Universität Berlin. Vorsteher des Instituts für Raum- und Bau-Akustik, Kirchenbau, Orgel-, Glockenwesen und Kirchenmusik. Die Hauptarbeiten des ver-

dienten Gelehrten liegen auf diesen Gebieten: Theorie des Kirchenbaues, 1913; Theorie der pneumat. Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches, 1911; Glockenkunde, 1913; Beitr. z. musikalischen Liturgik, 1919. Vgl. J.-B.-Festschrift, Lpz. 1930.

Bilse, Benjamin (1816–1902), Marsch- und Tanzkomp., gründete 1868 in Berlin das bekannte, seinen Namen tragende Konzertunternehmen, von dem sich 1882 das Philharmonische Orchester abzweigte.

Binchois, Gilles (um 1400–1460). Der aus dem Hennegau stammende, in Cambrai erzogene B., der 1436 in die Dienste des Herzogs Philipp von Burgund trat, ist einer der vorzüglichsten Meister der burgundischen Liedkunst. Veröffentlichungen von Chansons B.'s in DTÖ (Trienter Codices) und bei Stainer, Dufay and his Contemporaries, 1898.

Bischoff, Hermann, geb. 1868, gehört als ein zwar aus dem Leipziger Kons. hervorgegangener Komp. mehr dem von R. Strauß beeindruckten Münchner Stilkreise an (Sinf. Dichtung »Pan«, 2 Sinfonien, Lieder. Schrift: Das dtsch. Lied in der Sammlung »Die Musik«, 1905).

Bittner, Julius, Prof. Dr., geb. 1874 zu Wien, Jurist, Lieder- und Opernkomp. von ausgesprochen volkstümlicher Haltung: Opern: Die rote Gred, 1907, Der Musikant, 1910, Der Bergsee, 1911 (1923), Das höllisch Gold, 1916, Das Rosengärtlein, 1923, Der liebe Augustin (Wiener Volksstück), 1921, Mondnacht 1928, u. a. B. schrieb außerdem zahlr. Kammer- und Chorwerke (Missa austriaca).

Bizet, Georges (1838–1875), Schüler des Pariser Kons., erhielt 1856 den zweiten und im folgenden Jahre den ersten Rompreis des Institut de France. Schon früh zeigt sich im Schaffen B.s jene Vorliebe für das Fremdländische, die seinen Hauptwerken ihren eigenartigen Reiz verleiht. Außer den Opern La guzla de l'émir; Les pêcheurs de perles (Die Perlenfischer), 1863; La jolie fille de Perth, 1867; Djamileh, 1872; schrieb B. mehrere Orch.-suiten: L'Arlésienne I und II; Roma; Petite suite; sowie Lieder und Kl.werke. Über alles aber erhob sich als ein Triumph sondergleichen die über eine Novelle von Mérimée geschriebene Oper Carmen (1875), deren Welterfolg der Komp. nicht mehr erlebte. »Diese Musik ist böse, raffiniert fatalistisch: sie bleibt dabei populär – sie hat das Raffinement einer Rasse, nicht eines Einzelnen. Sie ist reich. Sie ist präzis. Sie baut organisiert, wird fertig, damit macht sie den Gegensatz zum Polypen in der Musik, zur unendlichen Melodie. Hat man je schmerzhaftere, tragischere Akzente auf der Bühne gehört? Und wie werden sie erreicht! Ohne Grimasse! Ohne Falschmünzerei! Ohne die Lüge des großen Stils!« (Fr. Nietzsche, Der Fall Wagner, 1888). – Lit.: C. Bellaigue, B., 1891; P. Landormy, B., 1924; Nietzsches Randglossen zu Carmen, hrsg. von Daffner, 1912.

Blasinstrumente → Instrumente.

Blech, Leo, geb. 1871, Jude, Schüler Humperdincks, seit 1906 Km. der Berliner Staatsoper. Komp. der Spielopern: Das war ich, 1902; Aschenbrödel, 1905; Versiegelt, 1908; Die Strohwitwe (Operette).

Blockflöte (ital. flauto dolce,

franz. flûte douce, flûte à bec), ein in gerader Richtung (Gegensatz: Querflöte) gehaltenes und geblasenes Instr. mit schnabelförmigem Mundstück und kegelförmiger Röhre, das 7 Tonlöcher für die Finger und 1 für den Daumen aufweist. Die aus dem Mittelalter schon bekannte B. war in Renaissance und Barockzeit verbreitet und beliebt und wurde nach → Prätorius (Syntagma mus., 1615–1620) in acht verschiedenen Größen gebaut. Der Tonumfang der B. ist nicht groß, der Ton selbst – wie die romanischen Benennungen dartun – sanft und weich. Am Ende der Barockepoche wurde man des Instr.s – wie Mattheson angibt – »wegen der sanften und kriechenden Eigenschaft leicht überdrüssig«, und die Querfl. trat das Erbe der B. an. Kurz vor dem Weltkrieg erlebte die B. eine Wiederbelebung, deren hauptsächliche Träger heute Jugend- und Schulmusik sind. Entsprechend den dem Instr. gestellten Aufgaben unterscheidet man die Grundtypen der Chor-(Orch.-) Fl., der Fl. für die Kammermusik und der B. als Soloinstr.

Abarten der B. sind die Doppelfl. (ital. Pifferi doppii) und die Flageolette, die eine Oktave höher als die Querfl. klingen. Vgl. zur sehr ansehnlichen B.-Literatur bes. die Gesamtverzeichnisse der Bärenreiter-Ausgaben (1936) und der Verlage Kallmeyer und Nagel.

Blüthner, Julius (1824–1910), der Gründer des Leipziger Kl.bauhauses, schrieb ein Lehrbuch des Pianofortebaues, 1872 u. sp.

Blume, Friedrich, geb. 1893, dtsch. Musikforscher, Assistent → H. Aberts an den Universitäten Leipzig und Berlin; o. Prof. a. d. Univ. Kiel. Hauptschriften: Studien zur Vorgeschichte der Orch.suite im 15. und 16. Jht., 1925; Das monodische Prinzip in der prot. Kirchenmusik, 1925; Die evang. Kirchenmusik (in Bückens Handbuch, 1931); Hrsg. von H. Aberts Ges. Schriften und Vorträge, 1929; der Ges.Ausg. der Werke von M. Prätorius; der Sammlung »Das Chorwerk«.

Boccherini, Luigi (1743–1805), ital. Komp. und Cellist, ließ sich nach Konz.reisen durch Italien und Frankreich 1769 in Madrid nieder, wo er 1785 zum Hofkm. ernannt wurde. Seit 1787 datierten seine Beziehungen zu König Friedr. Wilhelm II. von Preußen, der B. zum Hofkomp. ernannte. B. war einer der fruchtbarsten Komp. seiner Zeit, der außer etwa zwei Dutzend Sinfonien 125 Streichquintette (davon 113 mit 2 Celli), 91 Streichqu., 54 Streichtrios usw. schrieb. B. ist einer der feinsten und klarsten Satztechniker seiner Zeit, der gelegentlich weit tiefere und ernstere Töne gefunden hat, als seine bis zum Überdruß gespielte Menuett-Miniatur vermuten läßt. –Lit.: A. Bonaventura, L. B., 1930; G. de Saint-Foix, Luigi B., 1930. Eine der Bedeutung B.s entsprechende dtsch. Biogr. fehlt noch.

Bockelmann, Rudolf, geb. 1892, bedeutender Bariton der Berliner Staatsoper.

Bockstriller nennt man eine Verzierungsart, die entwicklungsgeschichtlich auf primitive, das Zittern der St. nutzende Ausführungsarten zurückgeht. »Manche halten diese meckernden Triller aus Unwissenheit wohl gar für ein besonderes Verdienst, sie wissen aber nicht, daß ein mäßig geschwinder und gleichschlagen-

der Triller viel schwerer zu erlernen ist als der ganz geschwind zitternde, welcher folglich vielmehr für einen Fehler gehalten werden muß« (Quantz).

Bode, Rudolf, geb. 1881, Schüler Wundts und des Leipziger Kons., vertritt in zahlreichen Abhandlungen und in einer auf seinem System aufgebauten Schule den Gedanken der »Ausdrucksgymnastik«.

»Das Geheimnis aller Schaffenskraft liegt in der Schwingungsfähigkeit des gesamten Organismus, denn nur kraft dieser Resonanzfähigkeit nimmt der Organismus teil am kosmischen Geschehen, das immer periodisch, rhythmisch oder, mit einem guten deutschen Worte gesagt, schwingend abläuft. Die Entfaltung des Schwingungserlebnisses ist die Grundlage jeder Erziehung, die die Entfaltung schöpferischer Kräfte sucht« (B., Das Lebendige in der Leibeserziehung). Vgl. Ausdrucksgymnastik; Rhythmus und Körpererziehung; Musik und Bewegung, 1930.

Boehe, Ernst, geb. 1880, ging aus der Münchener Schule → Thuilles hervor, 1913–1920 Hofkm. in Oldenburg, sodann Dir. des Landesorch. in Ludwigsburg. (Kompos.: Ouvertüren, Sinf. Zyklus »Aus Odysseus' Fahrten«, Sinfon. Dichtung »Taormina«, Orch.-gesänge.)

Böhm, Georg (1661–1733), hervorragender norddtsch. Organist, dessen universale Kunst den jungen → Seb. Bach stark beeindruckte. (Vgl. Spitta, Bach I, 200ff.) Eine von J. Wolgast gel. Ges.-Ausg. der Kompos. B.s ist seit 1927 im Erscheinen. Ein Neudr. der geistlichen Lieder (Texte von H. Elmenhorst) in DDT 45. Jahrgang.

Böhm, Karl. Prof. Dr., geb. 1894 in Graz, namhafter Dirigent (München, Darmstadt, Hamburg), seit 1933 Generalmusikdirektor der Dresdner Staatsoper.

Böhme, Franz Magnus (1827 bis 1898), Schüler des Leipziger Kons., Prof. am Dresdner und (zwischen 1878 und 1885) am Hochschen Kons. zu Frankfurt, verdienter Volksliedforscher. Altdtsch. Liederbuch (1877 bzw. 1913 und 1925), Geschichte des Tanzes in Deutschland (1886), Deutsches Kinderlied und Kinderspiel (1897). Im Auftrage der preuß. Regierung bearbeitete B. Erks Deutschen Liederhort, 3 Bde. (1893/94).

Böhmen, Musik in. Es ist angesichts der uralten Verbundenheit B.s mit der dtsch. Geschichte kein Zufall, daß das dtsch. Element in der Musikgeschichte des Landes eine so große und führende Rolle spielt. Und nicht nur innerhalb der Landesgrenzen! Denn die Mahnung G. Müllers, daß bei richtiger Würdigung der sudetendtsch. Leistungen auch die Abgewanderten mit berücksichtigt werden müssen, gilt für die musikalische Leistung noch ganz besonders. → Andreas Hammerschmidt (1612–1675), der spätere Leipziger Thomaskantor → Seb. Knüpfer, im 18. Jht. bes. die Komp.en der Czernohorsky Schule → Fr. Tuma, → J. Seeger, → J. Zach, → Fr. Brixi, ferner Franz und Georg → Benda, die ersten großen Meister der Mannheimer Schule, → J. Stamitz, → A. Filtz und → Fr. X. Richter, dann → J. und A. Reicha, → J. Wanhall, → V. Pichl, → P. Wranitzky, → A. Rosetti, → J. L. Dussek u. v. a. gehören dieser Legion dtsch.-böhm. Musiker-Auswan-

derer zu. Weitere sudetendtsch. Musiker: → Dionys Weber, → W. Kalliwoda, → Fr. Kittl, → Gustav Mraezek, O. Gluth, → A. Reuß, → F. Woyrsch.

Die Schaffung einer tschech. Nationalmusik vollzog sich im Anschluß an die in der Romantik erfolgte Spracherneuerung und Sprachbefestigung nach ersten Vorstößen der tschech. Liederkomp.en um F. Škroup (1801 bis 1862) im Schaffen von → Fr. Smetana und → A. Dvořák. Beide bauten die Musik ihres Landes zu einer Höhe auf, die weder von der Generation um 1850 mit → Zd. Fibich, → Leos Janáček und → J. B. Förster als Hauptmeistern, noch von der um 1870/1880 – den → V. Novák, → J. Suk, O. Ostrčil, → J. Kubelik ganz wieder erreicht wurde. Von den jungtschech. Komp.en seien genannt: O. Novotný, B. Vomáčka, R. Karel, K. B. Jirák, B. Němeček, W. Stěpan, J. Křička, O. Zítek, Jar. Tomašek. – Lit.: G. J. Dlabacž, Tonkünstlerlexikon für Böhmen, 3 Bde., 1815; Nejedlý, Geschichte der tschech. Musik, 1903 (tschech.); R. Batka, Geschichte der Musik in Böhmen, 1916; Derselbe, Die Lieder Mülichs von Prag, 1905; O. Schmid, Die altböhmische Schule Czernohorskys, SIMG II; Vl. Helfert und E. Steinhard, Die Musik in der tschech. Republik. I. Die Entwicklungslinie der tschechoslowak. Musik. II. Zur dtsch. Musik in der tschech. Republik. Mit Bibliographie beider Musikkreise. 2. Aufl., Prag 1938.

Boëthius, Anicius Manlius Torquatus Severinus (480–524), römischer Staatsmann und Philosoph, Kanzler Theodorichs d. Großen, wurde durch seine fünfbändige Schrift Institutio musica (dtsch. von O. Paul, 1872) der Hauptvermittler der griech. Musikanschauung und Musiktheorie an das Mittelalter. Lit.: G. Pietzsch, Die Klassifikation der Musik von B. bis Ugolino von Orvieto (1929).

Bogen, Abkürzung von Bindebogen, der anzeigt, daß zwei Noten der gleichen Tonhöhe zusammengezogen, d. h. nicht wieder angeschlagen werden. Verbindet der Bogen Töne verschiedener Stufen, so ist er das Zeichen für den gebundenen, geschleiften Vortrag (Schleif-B., Legato-B.). Der seiner Herkunft nach – ob vom Orient oder von den nordischen Völkern – viel umstrittene Bogen der Streichinstr. besteht aus der B.-Stange, der Spannvorrichtung für den Haarbezug, dem sog. Frosch, und dem aus Pferdehaaren gefertigten Bezug. Die größte Vervollkommnung des B.s ist dem Franzosen François Tourte (1747–1835) zu verdanken. – Lit.: Passagni, L'archetto, 1908; A. Hammerich, Zur Frage und Ursprung der Streichinstr. SIMG 1907.

Bogenstrich (Bogenführung) nennt man die Handhabung bzw. die Technik des Streichbogens.

Bogenflügel, Bogenklavier., Instr. aus der Familie der Streichkl., die ihren Stammbaum auf das Geigenwerk des Nürnbergers Hans Haiden (1526–1613) zurückführen. Keiner der bis ins 19. Jht. fortgesetzten Versuche, den Klang der Streichinstr. durch Scheiben oder Streichbänder auf Kl. nachzuahmen, hat zu einem befriedigenden Ergebnis geführt.

Bohn, Emil (1839–1909), Universitätsmusikdirektor und Dozent am Akademischen Institut

für Kirchenmusik zu Breslau (1908 o. Hon.-Prof.). Verfaßte die Kat. der Musikhandschr. des 16. und 17. Jhts. und der Musikdrucke (bis 1700) der Breslauer Stadtbibliothek und legte eine wertvolle Partituren-Sammlung von Tonwerken des 16. und 17. Jhts. an. Wichtig ist auch seine Bibliothek des gedr. mehrstimmigen weltl. dtsch. Liedes vom Anfang des 16. Jhts. bis etwa 1640 (1893).

Boieldieu, François Adrien (1775 bis 1834) aus Rouen, wurde 1798 Prof. am Kons. zu Paris, wohin er nach seinem russ. Aufenthalt von 1803–1812 wieder zurückkehrte, und wo er 1817 zum Nachfolger Méhuls als Kompos.lehrer ernannt wurde. In der franz. Konversationsoper nimmt B. mit der Reihe seiner Hauptwerke: Le Calife de Bagdad, 1800; Jean de Paris, 1812; Le petit chaperon rouge (Rotkäppchen, 1818); La Dame blanche, 1825, einen wichtigen Platz ein. Und nicht zuletzt deshalb, weil der Schöpfer des Kalif von Bagdad sich nicht scheute, bei Cherubini seine kompositorischen Kenntnisse noch zu erweitern und zu vertiefen. »B. wird durch seinen fließenden, schön geführten Gesang, durch die planmäßige Haltung der einzelnen Stücke wie des Ganzen, durch die treffliche, sorgsame Instrumentation und die Korrektheit, die, den Meister bezeichnend, allein Anspruch auf Dauer und klassisches Leben in der Kunstwelt gibt – immer weit allen seinen Mitbewerbern vorgehen« (K. M. v. Weber). – Lit.: A. Pougin, B., sa vie et ses œuvres, 1875; Adam, Souvenirs d'un Musicien, 1857; W. H. Riehl, Musik. Charakterköpfe, 2. Bd.

Boïto, Arrigo (1842–1918), ital. Dichter und der erste Komp., der seine heimische Oper in Berührung mit der Dramatik Wagners brachte, lebt als Musiker heute noch durch sein Hauptwerk Mefistofele, 1868 (nach Goethes Faust). Seinen Nerone beendete A. Toscanini (Aufführung 1924 an der Mailänder Scala). Für Verdi schrieb B. die Texte der Kantate L'Inno delle Nazione und der Opern Otello und Falstaff, für Ponchielli den Text von La Gioconda. – Lit.: A. Pompeati, Arrigo B., Florenz 1919.

Boléro, span. Tanz, bzw. Tanzlied im mittleren Zeitmaß ($^3/_4$-Takt) mit Kastagnettenbegleitung. In der Kunstmusik des 19. Jhts. ist der B. häufig anzutreffen.

Bombardon, ein zur Familie der → Tuben gehörendes Blechblasinstr. mit drei Ventilen.

Bononcini, Giovanni Battista (um 1665–1748), berühmtester Sproß einer tüchtigen Musikerfamilie, herangebildet von seinem Vater Giov. Maria B., als 15jähriger schon Mitglied der Accad. filarmonica zu Bologna, durchzog als gefeierter Opernkomp. Europa (1691 Violoncellist zu Wien, 1703 Hofkomp. der preuß. Königin Sophie Charlotte, 1704 bis 1716 in Wien), ist besonders aus Händels Londoner Opernepoche als der bedeutendste Rivale des dtsch. Meisters bekannt geworden. Auch als Oratorien-, Kantaten- und Kirchenkomp. erwies B. sich als ein Musiker, der den Übergang vom → venezianischen in den → neapolitanischen Stil mit Schwung und oft großer und tiefer Ausdruckskraft vollzog.

Bontempi, Giovanni Andrea (angen. Name statt Angelini), um

1624–1705, schrieb für Dresden als dortiger Hofkm. die Opern Paride und Dafne (mit Peranda), sowie eine der ältesten Musikgeschichten (Historia mus. 1695).

Bordoni, Faustina (1700–1781). Die aus Venedig stammende Sängerin, die sich 1730 mit dem dtsch. Komp. → J. A. Hasse vermählte, galt als eines der großen Weltwunder der Gesangskunst. Die Italiener nannten ihren Vortrag einen »granitnen Gesang« (un canto granito) wegen der durchdringenden Kraft der St. Aber auch im verzierten Gesang leistete F. B. Außerordentliches. Quantz sagt von ihr: »Sie ist unstreitig die erste, welche aus vielen Noten auf einem Tone bestehende Passagen angebracht hat. Ihre Deklamation war ebenso ausdrucksvoll wie ihre Aussprache geläufig, bei großer Zungenfertigkeit.«

Bordun, wird entweder von bord = Rand oder von bourdon = Hummel abgeleitet und bezieht sich auf die Randsaiten oder die mitsummenden Saiten verschiedener Instr.e (kelt. Crwth, Vielle, Dudelsack usw.). S. auch → Fauxbourdon.

Borodin, Alexander (1833–1887), Mitglied des neurussischen Kreises, des sog. »Mächtigen Häufleins« und zugleich Prof. an der Petersburger Militärakademie. Dieser Dilettant hat sich mit großer Zähigkeit und einer Dosis Genialität den Weg zu einer beachtlichen Kunsthöhe gebahnt. (»Ich fing mit den alten Meistern an und gelangte erst allmählich zu den neuen.«) Bedeutendes leistete B. in seinen drei Sinfonien, von denen die erste in Es-dur (1863–1867) noch vor Tschaikowskys sinf. Erstling entstand, und in seinen beiden Streichqu.en. Die Steppenskizze aus Mittelasien gehört zu den meistgespielten Werken der neuruss. Schule. B.s Oper »Fürst Igor«, sein reifstes Werk, wurde von Glasunow (Ouvertüre) und Rimski-Korssakow vollendet. Lit.: A. Stassow, A. B., russ. 1889 (franz. von Habets, 1893); W. Kahl, Die russ. Novatoren und B. (Mus. 1923).

Borren, van den, Charles, geb. 1874, belg. Musikforscher, seit 1926 Prof. an der Universität Brüssel, schrieb: Les origines de la musique de clavier en Angleterre, 1912; O. de Lassus, 1920; G. Dufay, 1925, u. a.

Bosse, Gustav, geb. 1884, Schüler Riemanns und A. Seidls, Gründer des Regensburger Verlages Gustav B., Hrsg. der Deutschen Musikbücherei und der Z. f. Musik.

Bossi, Enrico (1861–1925). B.s erste Stellung als Domorganist zu Como, wie die letzte als Direktor des Liceo mus. di S. Cecilia in Rom sind die äußeren Umrahmungen eines Schaffens, dessen Schwerpunkt im Kreise der kirchlichen und geistlichen Musik gelegen ist. Hauptwerke: Oratorien »Canticum canticorum« (Das Hohelied), 1900, und »Il paradiso perduto« (Das verlorene Paradies), 1913; Sinf. Dichtung »S. Catarina di Siena«, Requiem; Orgelwerke, Kammer- und Kl.musik.

Boston, langsamer amerik. Walzer von sentimentalem Ausdruck.

Bourrée, ein aus der Auvergne stammender Tanz von heiterem Charakter im geraden ($^4/_4$ oder $^2/_2$) Takt, der auch in der dtsch. Barock-Suite sich großer Beliebtheit erfreute. Mattheson nennt die B. »mehr fließender, glatter, gleitender und aneinander hän-

gend« als die verwandte → Gavotte.

Brade, William (1560–1630), engl. Musiker und Komp., der von 1609–1614 (und auch später wieder) als Direktor der Ratsmusik in Hamburg tätig war, gehört zu den Mitschöpfern der frühbarocken Variationensuite.

Brahms, Johannes. In schwerem und hartem Ringen wuchs der am 7. Mai 1833 zu Hamburg geborene, von Eduard Marxsen herangebildete junge Musiker zu einem Meister heran, als den ihn Robert Schumann in seinem berühmten Aufsatz von 1853 »Neue Bahnen« schon der Welt vorstellte: »Am Klaviere sitzend fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien – Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht –, einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der angenehmsten Form –, dann Sonaten für Violine und Klavier, Quartette für Saiteninstrumente – und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen« (Neue Bahnen). Dieses in Düsseldorf angeknüpfte Freundschaftsverhältnis zur Schumannschen Familie blieb auch nach dem Tode des großen Romantikers das beglückendste Seelen- und Geistesbündnis des B.schen Lebens, das zunächst in Hannover, dann in Detmold und schließlich in Hamburg vergeblich dauernden Halt erstrebte. Da er die erhoffte Stellung des städtischen MD.s in der Vaterstadt nicht erhielt, siedelte B. 1862 nach Wien über, wo er mit Ausnahme einer kurzen Dir.-tätigkeit an der Singakademie und bei der Gesellschaft der Musikfreunde (1872–1875) als freier Künstler bis 1897 lebte.

Überraschend kurz ist in den Frühwerken – von den drei Kl.sonaten op. 1, 2, 5 bis zu den Variationen op. 9 – die Auseinandersetzung des jungen Komponisten mit der Romantik. Und schon sein Ausspruch über die Variationen op. 9: »Sie müßten strenger, reiner gehalten werden«, ist ein Abschiedswort an romantische Technik wie an romantischen Geist. Das Kl., für das er die beiden Konz. op. 15 und 83 schrieb, beansprucht auch seine Mitwirkung in dem weitaus größten Bezirk der Kammermusik (V.sonaten op. 78, 100, 108, zwei Cellosonaten op. 38 und 99, zwei Klar.sonaten op. 120, Kl.trios a-dur [1853], op. 8, 87, 101, Horntrio op. 40, Klar.trio op. 114, drei Qu. op. 25, 26, 60, Kl.quintett op. 34). Diesen Kompos.en stehen folgende Kammermusikwerke ohne Klavier gegenüber: Streichqu.e op. 51, 67, zwei Streichquintette op. 88, 111, ein Quintett für Klar. und Streichinstr.e op. 115 und zwei Streichsextette op. 18, 36.

Im Mittelpunkt des Instrumentalwerkes stehen die vier Sinfonien der Zeit von 1876–1885 (op. 68, 73, 90, 98), zu denen B. sich mit ähnlichen Sicherungen (Serenaden, Orch.variationen) den Weg bahnte wie Beethoven zum

Streichqu. Dort, wo – im schaffenspsychologischen Sinne – dieser Vormeister mit seiner c-moll-Sinfonie hielt, setzte er mit seinem sinfonischen Erstling der gleichen Tonart ein, als ein innerlich gefestigter Komp., der ebenso gewappnet war gegen die romantische Formverunklarung wie gegen den neuromantischen Psychologismus, der die Gattung von innen zersetzte. Und auf kaum einen anderen Werkkreis paßt sein Gleichnis vom Zwingenkönnen der Form durch Talent und Kraft so wie auf die Sinfonie. Als bedeutende Schöpfungen ragen in ihrer Nachbarschaft auf: die Tragische Ouvertüre op. 81, die Akad. Festouvertüre, das V.konz. op. 77 und das Doppelkonz. für V. und Cello op. 102. Mit 200 Gesängen für eine St., 17 Duetten und zahlreichen Volksliedbearbeitungen ist das Lied Begleiter des B.schen Lebensweges gewesen. Von der »Liebestreu« (O versenk, o versenk dein Leid, mein Kind) aus op. 1 bis zu den »Vier ernsten Gesängen« op. 121 von 1896 – welche Fülle des Ausdruckswandels! Alle Stimmungen und Gefühle, die in B.' herber, verschlossener und doch so inniger Natur durcheinander wogten, klingen in seinen Liedern an: bis hin zu jenen geheimnisvoll versonnenen Naturgesängen, wie Abenddämmerung, Regenlied, Es kehrt die dunkle Schwalbe, Dämmerung senkte sich von oben, in denen er an nichts anknüpfen konnte als an das eigene tiefe und selbst seinen nächsten Freunden im allerletzten oft »rätselvolle« Erleben. Aber auch jene Aufhellungen gehören ihm an, von denen in beredter Art und anmutigster Form die Soloquartette der Liebeslieder op. 52 und 65 und Zigeunerlieder op. 103 sprechen.

Machtvoll und großartig spricht sich der Epiker B. in seinen zahlreichen Chorwerken – wie Schicksalslied, Triumphlied, Nänie, Fest- und Gedenksprüche – aus, in einem Schaffenskreise, dessen Mitte das Deutsche Requiem, op. 45, einnimmt. Von je hat es eine Schlüsselstellung gegenüber der B.schen Psyche, seinem Charakter, seiner Stammesart eingenommen. Ein norddeutsch verhaltener Klang durchzieht das Werk von der ersten bis zur letzten Note. Als Tonschöpfung erfüllt es jene Aufgabe, die B.' norddtsch. Zeitgenosse Hebbel der lyrischen Poesie zusprach, »das menschliche Gemüt im Tiefsten zu erschließen, seine dunkelsten Zustände durch himmelklare Melodien zu erlösen«.

Längst ist die Stellung des Antipoden zur Kunst Wagners, in die kurzsichtige Zeitgenossen den Komp. mehr hineinmanövriert hatten, als daß er sie wirklich einnahm, in die des großen Ergänzenden umgedeutet worden. Ergänzend und ausfüllend trat B. dort ein, wo Wagners stürmischer Fortschrittsdrang Lücken ließ. Beide Meister zusammen repräsentieren erst die ganze musikalische und musikkulturelle Dichte und Fülle ihres Zeitalters.

Werke: Ges.Ausg. in 25 Bdn. bei Breitkopf & Härtel. Außerhalb der Ges.Ausg.: Kl.trio A-dur, hrsg. von E. Bücken und K. Hasse bei Breitkopf & Härtel; Themat. Verzeichnis, 1909; der B.sche Briefwechsel erschien in 16 Bänden. – Lit.: M. Kalbeck,

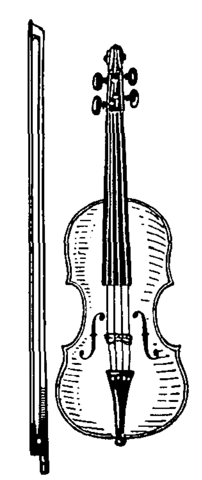
Biographie, 4 Bde. 1908–1914; W. Niemann, 1920; Fl. May, The Life of Johannes B., dtsch. 1912/1925; W. Nagel, 1923; Erinnerungen an B., hrsg. von A. Dietrich, 1898; J. V. Widmann, 1898; G. Ophüls, 1921.

Brandts-Buys, Jan, geb. 1868 zu Zutphen, holländ. Komp. aus dtsch. Schule (Frankf. Kons.), schrieb Kl.kammermusik, Lieder, Opern (Das Veilchenfest, 1909; Die Schneider von Schönau, 1916; Der Mann im Mond, 1922; Traumland, 1927).

Branle (vom ital. brandò = Schwert). Die ursprüngliche Bedeutung des Schwerttanzes hat sich schon im franz. B. verloren, der im 15. Jht. zu den → bassedanses gehörte. Die B.tänze waren sehr verschiedenartig ihrer landschaftlich-stammesartlichen Herkunft nach (B. de Poitou, de Malta usw.). Sogar nach Lebensaltersstufen unterschied man den B. im 16. Jht. Eine Grundnorm des B., die noch in den Suiten des 17. Jhts. angetroffen wird, ist der gedoppelte Dreitakt.

Bratsche, ital. Viola da braccio = Armgeige, das um eine Quinte tiefer als die Violine gestimmte Streichinstr. (c g d′ a′), deren Vor- und Nebenformen (→ Instrumente) seit → Stradivarius von dem noch heute gebräuchlichen Typus abgelöst wurden. Im Streichquintett des Orch.s wie im Streichquartett vertritt die B. die mittlere Stimmlage. Als Soloinstr. steht die B. trotz ihres vollen und edlen Tones weit hinter V. und Cello zurück.

Braunfels, Walter, jüdischer Herkunft, geb. 1882. Der aus der Münchner Schule (→ Thuille, R. Louis) hervorgegangene Komp. (von 1925–1933 Mitdirektor der Hochschule für Musik in Köln) wurde nach seinen Erstlingen (Kl.werke, Lieder, Orch.variationen) insbes. von R. Louis als eine Stütze einer »fortschrittlichen Reaktion« der Musik begrüßt. Jedoch entwickelten sich seine späteren Werke immer mehr in der Rich-



tung einer schwülstigen, neubarocken Phantastik (Te Deum, Große Messe; Opern: Die Vögel, Don Gil von den grünen Hosen, Ulenspiegel, Galathea).

Breithaupt, Rudolf Maria, geb. 1873, Pianist aus der Schule Teichmüllers, dessen Lehrbuch »Die natürliche Klaviertechnik« (3 Bde., 1905–1919 und später) eine Hauptstütze der neueren psycho-physiologischen Klaviermethodik bildet.

Breitkopf & Härtel, Leipziger Verlagshandlung und Notendruckerei, die ihren Stammbaum bis ins 16. Jht. zurückverfolgt. Gottlob Immanuel B. (1719 bis 1794) der Erfinder des Musiknotendruckes mit Typen, die bis

in die kleinsten Teile zerlegbar sind. Sein Sohn Christoph Gottlob B. (1750–1800) übertrug dem seit 1795 in der Firma tätigen Gottfried Christoph Härtel testamentarisch die alleinige Weiterführung. Die heutigen Inhaber sind: Geheimrat Dr. L. Volkmann, Dr. Hellmuth und Dr. Martin von Hase. – Lit.: O. v. Hase, B. & H., Bd. I (1542 bis 1827), Bd. II (1828 bis 1918); Katalog des Archivs von B. & H., hrsg. von W. Hitzig, Bd. I: Musik-Autographe, 1925; Bd. II: Brief-Autographe, 1926.

Brendel, Franz (1811–1868), leitete seit 1844 die »Neue Zeitschrift für Musik«, die er schon bald ganz in den Dienst → Wagners und der Neudeutschen Schule (→ Liszt) stellte. 1850 unternahm er das noch in späterer Zeit von Wagner selbst bestaunte Wagnis, dessen Schrift »Judentum in der Musik« in dieser Zeitschrift zu veröffentlichen. Auch mit seinem Buche »Die Musik der Gegenwart« von 1854 hat er als einer der ersten dem Verständnis für Richard Wagner die Bahn gebrochen. – Lit.: R. Wagner, Ein Brief über musikal. Kritik, Brief an den Herausgeber der Neuen Zeitschrift für Musik, Ges. Schr. 5. Bd.

Brenet, Michel (Pseudonym für Marie Bobillier, 1858–1918), angesehene franz. Musikschriftstellerin, von deren Arbeiten hier genannt seien: Grétry, 1884; Jean de Ockeghem, 1893; Les concerts en France sous l'ancien régime, 1900; La jeunesse de Rameau, 1903; Palestrina, 1906; Haydn, 1909; Musique et musiciens de la vieille France, 1911; La mus. militaire, 1917.

Bresgen, Cesar, geb. 1913, Schüler v. J. Haas und H. K. Schmid, einer der erfolgreichsten Komponisten der jüngeren Generation, schrieb Kammermusik, Orchesterwerke (Suiten, Choralsinfonie, Concerto grosso, Feiermusik, Totenfeier) »Spielmusiken« für 2 u. mehr. Instr., Konzerte (Mayenkonz. f. Kl. m. Orch.), u. zahlr. Kantaten.

Briegel, Wolfgang (1626–1712), Hofkantor in Gotha, 1670 Km. in Darmstadt, Komp. wertvoller Chorlieder und geistlicher Kantaten.

Bronsart v. Schellendorf, Hans (1830–1913), Schüler → Liszts und einer der beiden »Unzertrennlichen« des Weimarer Kreises (der »andere« war → Peter Cornelius), 1867 Intendant in Hannover und 1887–1895 Generalintendant in Weimar. Seine einst viel gespielten sinfonischen Dichtungen und Programmkompos. (Sinfonien: In den Alpen, Schicksalsgewalten; sinfonische Dichtung: Manfred) sind heute weit mehr verblaßt als etwa das Kl.konz. in fis-moll oder seine Kammermusik. B.s Gattin Ingeborg (1842–1913) betätigte sich als Komponistin (Kl.werke, Lieder, Opern).

Brossard, Sébastien de (um 1654 bis 1730), Km. am Straßburger Münster und seit 1700 Domkm. in Meaux. Bekannter Musiksammler (seine Bestände sind heute in der Pariser Bibl. nationale) und Herausgeber eines der ersten Wörterbücher der Musik (Dictionnaire de Musique, 1703).

Bruch, Max (1838–1920), Schüler von → F. Hiller und → K. Reinecke, Mozartstipendiat, wirkte in seiner letzten Stellung von 1891 bis 1910 als Leiter einer Meisterschule für Komp.en an der Berliner Akad. als ein mit allen

erdenklichen Ehrungen überschütteter Künstler. Als Komp. hat B. seinen echt rheinischen Optimismus nie verleugnet, als ein Melodiker, der es liebte und verstand, aus dem Vollen zu schöpfen. Jahrzehnte hindurch haben seine Oratorien und sonstigen Chorwerke (Schön Ellen, Odysseus, Arminius, Das Lied von der Glocke, Achilleus, Das Feuerkreuz, das MCh.oratorium Frithjof u. a.) den Grundstock der Konzerte zahlloser dtsch. Chorvereinigungen gebildet. Unter seinen Instrumentalkompositionen nimmt das g-moll-V.Konz., dieser edel-schwungvolle Nachklang der Romantik, den ersten Platz ein.

Bruckner, Anton, 1824 zu Ansfelden (Oberdonau) als Sohn eines Dorfschullehrers geboren, kam als 14jähriger Sänger ins Stift St. Florian, wo er später zum Organisten aufrückte. Sein gewaltiges Orgelspiel verschaffte ihm 1856 die Domorganistenstelle in Linz. Der dortige Km. O. Kitzler und → Simon Sechter in Wien ergänzten die im Selbstunterricht gewonnenen kompositorischen Kenntnisse B.s, der 1867 als Sechters Nachfolger im Amte des Hofkapellorganisten und als Kons.professor nach Wien berufen wurde. 1875 ernannte ihn, der bis zu seinem Tode (1896) in Wien verblieb, die dortige Universität zum Lektor und 1891 zum Dr. phil. h. c. – Hauptwerke: Die Studien-Sinfonie von 1863 und die nachgelassene d-moll-Sinfonie, außerdem 9 (numerierte) Sinfonien, die zwischen 1864 und 1894 entstanden. (Von der 9. Sinfonie hat B. nur noch die ersten drei Sätze geschrieben.) Eine Ouvertüre in g-moll, ein Streichquintett; Chorwerke: Requiem, Missa solemnis, drei große Messen, Te Deum, Der 150. Psalm, kleinere Kirchenwerke. »Germanenzug« und »Helgoland« (MCh. mit Orch.) und sonstige MCh.werke. Kritische Ges. Ausg., hrsg. von R. Haas und A. Orel.

B. gehört zu den dtsch. Meistern, die am längsten auf ihre rechte Wertschätzung haben warten müssen. Noch im Jahre 1886, also zu einer Zeit, da B. bereits seine 7. Sinfonie geschrieben hatte, richtete → Hugo Wolf nach der endlich erfolgten Aufführung dieses Werkes an die Wiener Philharmoniker die Aufforderung: »Aber meine Herren, Sie kommen ein bißchen spät zu dieser Einsicht, und wir wagen sogar an Ihrer vortrefflichen Gesinnung, welche sich übrigens trotz alledem ganz gut in so vortreffliche Worte kleiden läßt, zu zweifeln. Oder sollten Sie wirklich nur deshalb, weil die Symphonie Ihnen und nicht, wie ich glaube, weil sie im Auslande gefiel, derselben die Ehre erwiesen haben, die auserlesenen Programme Ihrer Konzerte zu schmücken? Wie dem auch sei, die Symphonie wurde aufgeführt. Der Erfolg war ein vollständiger, das Publikum hingerissen, der Beifall betäubend. Die Philharmoniker aber mögen bedenken, daß noch ein halbes Dutzend Brucknerscher Symphonien, im Pulte liegend, ihrer Aufführung harren ...« Der Hauptgrund der Verkennung B.s lag in dem vermeintlichen zu engen Anschluß an die Tonsprache Wagners, warf ihm doch ein Mann von der Bedeutung des

Musikhistorikers Ambros vor, B. fahre zum Tempel des Ruhms »auf dem Bedientenbrett des Wagnerschen Triumphwagens«. Im Gegensatz zu dieser Ansicht erkennen wir heute voll tiefer Bewunderung die große Selbständigkeit, die B. sich als Schaffender seinem vergötterten Meister Wagner gegenüber gewahrt hat. Auch die gleichzeitige neudtsch. Programmusik hat ihn nicht einen Zoll breit von seinem Grundstandpunkt verschoben, denn die Ideen, Bilder und Visionen –»Geheimnisse«in seinerSprache –, die in seinen sinfonischen Werken eine Rolle spielen, tasten die Absolutheit der Tonsprache und ihre Form niemals an. Als Sinfoniker hat B. sich eine Aufgabe gestellt, die in ihren letzten Zielen der Beethovens zu vergleichen ist. Beiden gelang noch einmal am Ende ihrer Stilepochen der Durchstoß zu einer Tonkunst, die frei und unberührt war von allem Modischen und zeitlich Bedingten. – Lit.: A. Göllerich, Anton B., 4 Bde. 1922–1936 (die drei letzten Bände wurden von Max Auer bearbeitet); R. Louis, Anton B., 1918; M. Auer, Anton B., 1923 (1934); A. Halm, Die Sinfonie Anton B.s, 1914; H. A. Grunsky, Formenwelt und Sinngefüge in den Brucknerschen Sinfonien, 1931; R. Haas, Anton B. (Die großen Meister der Musik), 1934.

Bruger, Hans Dagobert (1894 bis 1932), Musikschriftsteller und Spezialist der älteren Lautenmusik. Gab heraus: J. S. Bachs Kompos.en für die Laute, 1931; Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten, 1923; Ausgewählte Solostücke des Lautenisten J. Dowland, 1923; Altengl. Madrigale zur Laute von J. Dowland, 1923; Haydns Quartett für Laute, V., Va. und Vc, 1924.

Brumel, Antoine, niederländ. Komp., der bis zu Anfang des 16. Jhts. in Chartres, Laon und als Chormeister an Notre Dame in Paris wirkte und später nach Ferrara berufen wurde. B.s Messen und Motetten, die → Josquin Desprez' Klarheit und Durchsichtigkeit nahestehen, halten sich von dem Übermaß der satztechnischen Künste der Niederländer frei und bestechen nicht zuletzt durch die Sorgfalt der Wortauslegung. Neudrucke in den Sammelwerken von →Ambros (Beispielband), → Expert (Maîtres mus.), Maldeghem (Trésor musical).

Brun, Fritz, geb. 1878 zu Luzern, Schüler des Kölner Kons. (→ Fr. Wüllner), seit 1903 Kl.lehrer am Kons. zu Bern und seit 1909 Dir. der Berner Abonnementskonz.e; Sinfoniker von ausgeprägt schweizerisch-kerniger und oft knorriger Art.

Bruneau, Alfred, (1857–1934), verließ als Schüler → Massenets das Pariser Cons. als Rompreisträger, der sich in der Folge hauptsächlich der Oper zuwandte (seit 1925 ist B. Generalinspektor des musikalischen Unterrichtswesens und Mitglied der Académie des beaux Arts). Seine Hauptwerke sind über Texte Zolas, z. T. in eigenen Umdichtungen, geschrieben (Le rêve, L'attaque du moulin, Messidor, L'ouragan, L'enfant Roi, La Faute de l'Abbé Mouret, Naïs Micoulin u. a.). B. ist franz. Wagnerianer von ausgeprägtem Optimismus, der einmal sich und seine Schreibweise mit dem Ausspruch charakterisierte: »Wir bekennen uns zu dem Menschen-

schlag, der nie aufhört, die Sonne zu lieben, für den das Leben schön, erfrischend und fruchtbar ist und der immer an eine irdische Freude und Schönheit glauben wird.« B. veröffentlichte auch mehrere schriftstellerische Arbeiten, darunter je eine Studie über franz. und russ. Musik in der von R. Strauß hrsg. Sammlung »Die Musik«.

Brust, Herbert, Komponist, geb. 1900 zu Königsberg, schrieb außer dem vielbeachteten gr. Chorwerk „Der Memelruf" (1936) Kirchen- und Kammermusik, Klavierwerke und Lieder.

Buccina, zur Hörnerfamilie gehörendes Blasinstr. der alten Römer, das im Heer als Signalinstr. gebraucht wurde. Prima, secunda B. bedeutet: erste, zweite Nachtwache.

Buchner, Hans (1483–1538), der »Magister Hans von Constantz«, Schüler → Hofhaimers, gehört zu den bedeutendsten Orgelmeistern seiner Zeit. Sein für Theorie und Praxis des Orgelspiels gleich wichtiges »Fundamentum« gab K. Päsler in der Vj. 1889 heraus.

Buchstabennotenschrift → Notenschrift.

Bücken, Ernst, geb. 1884 zu Aachen, studierte zuerst Rechtswissenschaft, ging auf den Rat von Max von Schillings in München zur Musik und MW. über (→ Sandberger, → Courvoisier, A. Hirzel-Langenhan), promovierte nach längeren Studienreisen 1912 mit der Dissertation »Anton Reicha« und wurde 1920 Privatdozent an der Universität Köln. 1922 begründete B. das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln, wurde 1925 ao. Professor und erhielt 1936 einen Lehrauftrag an der Kölner Hochschule für Musik (Schulmusikabt.). B. ist Mitglied der Musiksektion der Deutschen Akademie. – Hauptschriften: Der heroische Stil in der Oper, 1924; Führer und Probleme der neuen Musik, 1924; Musikalische Charakterköpfe, 1925; Musik des Rokokos und der Klassik, 1927; Musik des 19. Jhts. bis zur Moderne, 1929; Geist und Form im musikalischen Kunstwerk, 1930; Richard Wagner, 1933; L. van Beethoven, 1934; Deutsche Musikkunde, 1935; Die Musik der Nationen, 1937; Das deutsche Lied 1939. B. ist Herausgeber eines Handbuchs der MW. (Athenaion, Potsdam, bisher 10 Bde), eines Handbuches der Musikerziehung (Athenaion), der Sammlung »Die Großen Meister der Musik« (Athenaion), der Hauptschriften Wagners, des von ihm aufgefundenen Kl.trios in a-dur von Brahms.

Bügelhorn, ein weitmensuriertes Blasinstr. mit Klappen für die chromatischen Töne. Um 1830 verdrängten die Ventile die Klappen mit ihrer schlechten Intonation.

Bülow, Hans Guido Freiherr von (1830–1894), der den ersten Unterricht von Fr. Wieck und Max Eberwein erhielt, bezeichnete selbst → Liszt, → Wagner und → Berlioz als die Männer, die ihn als Musiker eigentlich geschaffen hätten. Nachdem er sich zuerst als Theaterkm. in St. Gallen und als Dir. der Berliner Gesellschaft der Musikfreunde betätigt hatte, wurde er, der sich 1857 mit Liszts Tochter → Cosima vermählt hatte, 1864 nach München berufen. Hier dirigierte er am 10. Juni 1865 die erste Auf-

führung von Tristan und Isolde und am 21. Juni 1868 die der Meistersinger und wurde vom König an die Spitze der neuen Musikschule berufen. Nach dem Scheitern der weitausgreifenden Münchner Pläne Wagners und dem Schiffbruch von B.s Ehe, wurde er nach mehrjährigen Konzertreisen zunächst Km. zu Hannover und von 1880–1885 Dir. der Meininger Hofkapelle. Zuletzt leitete er, neben seiner ausgedehnten Tätigkeit als Pianist und Lehrer, die Konzerte der Berliner Philharmonie. B. starb 1894 zu Kairo. Zwei Leitsätze hat B. der Virtuosenverhimmlung seiner Epoche entgegengehalten: »Die Virtuosität, die technische Fertigkeit, ist nicht Zweck, sondern Mittel zu einem höheren Zwecke«, und die Vorzüglichkeit der Leistungen besteht in der »Vertiefung in die Aufgabe, Ausarbeitung aller Details und Ensembledisziplin«. Auf der genauesten Befolgung dieser Grundsätze beruhte die Einzigartigkeit des Pianisten und Dir. v. B. »Vor allem rührt einen bei B. diese Kunstfrömmigkeit, die gespannteste Andacht, mit welcher er sich der getreuen Widerspiegelung des geistigen Inhalts hingab. Ich habe noch keinen Moment bei ihm gemerkt, wo einmal auch nur um einen Gran diese gesteigertste Gewissenhaftigkeit sich vermindert hätte, mit welcher er bis in den kleinsten Punkt hinein den Buchstaben erfüllt, um dem Geist völlig gerecht zu werden« (P. Cornelius). B.s Kompos.en, darunter die sinfonischen Dichtungen »Des Sängers Fluch« und »Nirwana« haben der Zeit weniger standgehalten als die von ihm redigierten Ausgaben (Beethoven, Chopin, Cramer u. a.) und seine z. T. bedeutenden schriftstellerischen Arbeiten. Hans v. B.s Briefe und Schriften, hrsg. von Marie v. Bülow, 1895–1908 und später; Ausgewählte Briefe, hrsg. von Marie v. Bülow, 1919. – Lit.: R. du Moulin-Eckart, Hans v. B., 1921; M. v. Bülow, Hans v. B. in Leben und Wort, 1925.

Buffo, komisch, Sänger komischer Partien; Opera buffa, komische (ital.) Oper.

Bulgarische Musik → Slawische Musik.

Bungert, August (1846–1915), versuchte vergeblich, seine in Liedern und Chorwerken bewährte typische Nachromantikerbegabung in der Tetralogie »Homerische Welt« (1898–1903) zum dramatischen Riesenmaß zu steigern.

Burck, Joachim a (1546–1610), eigentlich J. Moller, der seinen Namen nach seinem Geburtsort Burg bei Magdeburg trägt, war nach vielen Wanderfahrten als Organist zu Mülhausen in Thür. tätig. B.s Hauptbedeutung liegt in seinen Passionen und dtsch. Liedern, in denen er großen Nachdruck auf die Wortverständlichkeit legte. »Denn ich habe mich befliessen die wort also unter die noten zu bringen / das fast ein jedere syllabe jre noten habe / vnd die vier Stimmen die Wort gleich singen / das der Zuhörer die Wort deutlich vernemen kan . . .« (Vorwort der Deutschen Passion, 1568). Neudruck der Deutschen Passion in Eitners Publ., Bd 22, und in Jödes Chorbuch II, Deutsche Liedlein in Eitners Publ., Bd 22. – Lit.: H. Birtner, Joachim a B. als Motettenkomp., Diss. Lpz. 1924; Birtner, Ein Beitrag zur

Geschichte der protest. Musik im 16. Jht. (mit chronolog. Verzeichnis d. Werke B.s), ZfMW X.

Burgmüller, Norbert (1810 bis 1836). Ein früher Tod verhinderte das Ausreifen dieses hochbegabten, vielversprechenden rheinischen Romantikers, dem Schumann Worte begeisterter Anerkennung gezollt hat. Proben seiner Kl.- und Gesangsmusik gab W. Kahl in »Lyrische Klavierstücke der Romantik« und einem Heft ausgewählter Lieder. – Lit.: H. Eckert, Norbert B., 1932.

burlando, ital., scherzend.

Burlesca, ital., scherzhaftes Tonstück.

Burney, Charles (1726–1814), engl. Organist des Chelsea Collegs, Oxforder Dr. mus. und bedeutender Musikforscher, der das Material zu seiner großen vierbändigen Musikgeschichte (A general history of music, 1776–1789) auf seinen europäischen Reisen sammelte. Die Tagebücher dieser Reisen geben wichtige Einblicke in die Musiksituation der Epoche (The present State of Music in France and Italy, 1771, und The present State of Music in Germany, The Netherlands and united provinces, 1773, beide Bücher dtsch. als »Tagebuch einer musikalischen Reise«, hrsg. von Ebeling und Bode, 1772/1773. – Lit.: E. Hegar, Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins, Diss. Freiburg 1932.

Busch, Adolf, geb. 1891, Schüler des Kölner Kons. (→ Bram Eldering) und seines späteren Schwiegervaters Grüters in Bonn, namhafter Geiger und Führer eines Streichquartetts, lebt seit 1926 in Basel. Als Komp. trat B. mit zahlreichen Werken für Kammermusik, Orch. sowie mit Liedern und Chorwerken hervor.

Busch, Fritz, geb. 1890 zu Siegen. besuchte wie sein Bruder Adolf das Kölner Kons. (→ Steinbach, Uzielli, → Klauwell) und wurde nach verschiedenen Dir.stellungen Nachfolger E. Schwickeraths in Aachen. 1918 ging B. als Nachfolger → Max v. Schillings nach Stuttgart, 1922 nach Dresden als GMD. der Staatsoper. B. lebt seit 1933 nicht mehr in Deutschland.
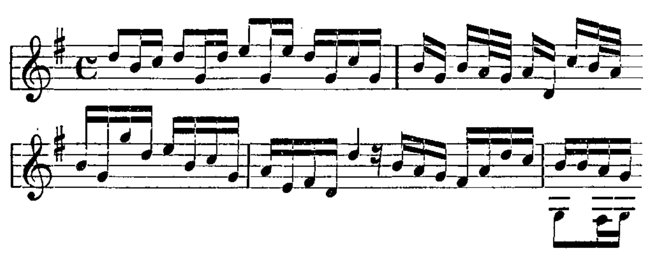
Busoni, Ferruccio, geb. 1866 zu Empoli bei Florenz, gest. 1924 zu Berlin, begründete seinen Ruhm als eminenter Kl.spieler und als Komp. schon in früher Jugend (als 15jähriger wurde er in die Acad. filarmonica zu Bologna aufgenommen). 1894 nahm er seinen Wohnsitz in Berlin, wohin er von seinen weiten Konz.fahrten und Zwischenstellungen immer wieder zurückkehrte. 1913 übernahm B. die Leitung des Liceo musicale zu Bologna, im Kriege lebte er in der Schweiz; 1920 übernahm er eine Meisterklasse für Kompos. an der Berliner Akad. der Künste. B.s Schaffen, durch eine Pause zwischen 1890 und 1900 in zwei Hälften geschieden, zerfällt in einen unproblematischen Teil, der in dem Konz.stück op. 31a für Kl. und Orch. gipfelt, und einen sich mehr und mehr in verschiedenste Stilrichtungen differenzierenden. Der Schöpfer der Fantasia contrappuntistica legte schließlich die Ziele einer von ihm leidenschaftlich verfochtenen und erstrebten neuen Musik in dem »Abschied vom Thematischen«, der Abkehr vom

gefühlsmäßigen Musizieren und der besonderen Herausarbeitung des »Spielerischen« fest. In der Oper solle »der Zuschauer ungläubig bleiben und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken« (!). Hauptwerke: Die Brautwahl, Turandot, Arlecchino, Doktor Faust (vollendet von → Ph. Jarnach).
Auch als Schriftsteller hatte B. kurze Zeit die geistige Führung seiner Epoche. Gegen B.s »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«, die »zum abstrakten Klange, zur hindernislosen Technik, zur tonlichen Unabgegrenztheit«, also zu Utopien hinstrebte, richtete sich Hans Pfitzners Schrift »Futuristengefahr«. B.s Gesammelte Aufsätze erschienen unter dem Titel »Von der Einheit der Musik«, 1923. – Lit.: G. Selden-Goth, Ferruccio B., 1922.

Butting, Max, geb. 1888, Komp. aus der Schule → Kloses und → Courvoisiers, schrieb mehrere Sinfonien und zahlreiche Kammermusikwerke.

Buus, Jachet, niederländ. Musiker, seit 1541 zweiter Organist der Markuskirche in Venedig, 1551–1564 Wiener Hoforganist, bedeutender Komp. von Orgel-Kanzonen und Ricercaren, gab 1549 eine »Intabolatura d'Organo di Ricercari« heraus (wichtig für die Kenntnis des Part.wesens und des Part.spieles der Epoche).

Buxtehude, Dietrich (1637 bis 1707), wirkte zuerst in Organistenstellungen in seiner Geburtsstadt Helsingborg und in Helsingör, übernahm 1668 das Organistenamt der Marienkirche zu Lübeck, wo er 1673 die berühmt gewordenen Abendmusiken (Kirchenkonz.e an den fünf letzten Sonntagen vor Weihnachten) ins Leben rief. In B., der zu den wichtigsten Anregern des jungen → J. S. Bach gehört, mündet einer der gewaltigsten Ströme der mittel- und norddtsch. konzertierenden Kirchen- und Orgelmusik. Seit Spitta das Wort von dem nordischen Romantiker des Barocks geprägt hat, ist B. diese Etikettierung verblieben, sicherlich zu Recht. Aber über dieser nordischen Phantastik darf seine Klarheit und seine aus den verwickeltsten polyphonen Situationen immer den geradesten Weg findende Logik nicht vergessen werden. B. und nicht erst die Generation Bachs und Händels legt schon selbst mit die Meisterhand an zur Bildung des vollausgereiften, in Ausdruckslage und Form einheitlich geschlossenen, mit jeder Faser auf polyphone Verarbeitung eingestellten Themas der Barockvollendung:



Neuausgaben: Orgelwerke, in 2 Bdn., hrsg. von Ph. Spitta, 1876–1878; Kirchenkantaten, hrsg. von M. Seiffert, DDT XIV; Triosonaten, hrsg. von H. Stiel, DDT XI. Die Ges.Ausg. brachte bisher 4 Bde. heraus. – Lit.: A. Pirro, Dietrich B., Paris 1913; W. Stahl, F. Tunder u. D.B., 1926.

Byrd (Bird), William, 1543–1623, Organist in Lincoln, Sänger der kgl. Kapelle und seit 1575 »Hoforganist« (aber ohne Amt), wurde von seinen Landsleuten als Kirchenkomp. und »Vater der Musik« Palestrina an die Seite gestellt. Auch bei Streichung dieser Übertreibung verbleiben im Klanglichen, in einer gewissen edlen Sentimentalität Gemeinsamkeiten mit der Kunst des großen Römers. Auch in seinen Madrigalen und zahlreichen Kompos. für das → Virginal steht B. an der Spitze der engl. Renaissancemusiker. Als ein Poète pastoral – wie ihn van den Borren nennt – ist B. ein Ausdeuter zarter, träumerischer Landschaftsstimmungen. Neuausgaben der Kirchenwerke und Madrigale durch H. Fellowes, der Virginalmusik im Fitzwilliam-Virginal-Book, der in Lady Nevills Book enthaltenen Kl.werke durch Andrews und Terry, 1926. – Lit.: O. Becker, Die Madrigalisten B., Morley und Dowland, 1901.

Byzantinische Musik. Der Schwerpunkt der B. M. lag wie bei der Dichtung in der KM., und hier wieder bes. in den Hymnen. Hauptvertreter der B. M. sind die »Meloden« (Dichterkomp.) Romanos aus dem 8. Jht., der Konstantinopler Patriarch Sergius, Andreas von Kreta, Johannes von Damaskus u. a. Die wichtigsten Formen der B. M. waren Kontakion und die sog. Kanones. »Das Kontakion (= Stäbchen) besteht aus 20 und mehr Strophen gleichen Baues mit einer kürzeren Einleitung, einem Prooimion. Nach jeder Strophe wird derselbe Refrain wiederholt. Die Strophen selbst heißen meist Troparion. Diese Form ist für die Dichtung des Romanos typisch. Die Kanones umfassen 8 bis 9 verschieden gebaute Lieder, von denen jedes wieder mehrere Strophen umfaßt.« (P. Wagner, Einführung in die gregor. Melodien I, 161.) Die Singweise war eine Art von Modellstrophe, nach der ein Troparion oder Kontakion gesungen wurde, und hieß Hirmus (griech. Heirmos). Die schöpferische Epoche der B. M. hat den Bilderstreit nicht lange überdauert und erlosch etwa um das Jahr 1000. – Lit.: W. Christ, Beiträge zur kirchl. Literatur der Byzantiner, 1870; H. Reimann, Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik, 1889; P. I. Rebours, Musique byzant. du XIIe au XIIIe siècle, 1913; P. J. B. Thibaut, Monuments de la notation ecphonétique et hagiopolite de l'église grecque, 1912; H. Riemann, Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jht., 1909.

C

C ist der Grundton unseres Tonsystems. Über die Bedeutung des C-Schlüssels s. Schlüssel. C. als Abkürzung bedeutet cantus = Gesang, con (col), = mit.

Cabezón, Antonio de (1510 bis 1566), Kammerorg. Philipps II. von Spanien und bedeutender

Komp., dessen Schaffen sich selbständig auf der Grundlage der Musikstile aufbaute, die er auf seinen Reisen in England und den Niederlanden kennengelernt hatte. Neuausgabe seiner Bearbeitungen (Motetten, Hymnen) und Tientos (Fugenvorform) durch → Pedrell in der Hispaniae schola mus. sacra (3., 4., 7., 8. Bd.).

Caccia, ital., Jagd, in weiterem Sinne Jagdstück, eine Hauptform der ital. und franz. (Chasse) → Ars nova. Das Wesen der C. besteht darin, daß zwei Stimmen in mehr oder minder großem Abstand in vollständiger Gleichbildung einander folgen, die Kompos. also ein → »Kanon« ist. In der ital. C. ist den beiden kanonischen Stimmen zumeist eine Begleitstimme beigegeben.

Caccini, Giulio (um 1550–1618), aus der Schule des römischen Gesangsmeisters Scipione della Palla hervorgegangener Musiker, der seit 1564 am Hofe zu Florenz als Sänger und Lautenist angestellt war. Seine Hauptwerke sind die 1600 zu Florenz aufgeführte »Euridice« (Neudruck in Eitners Publ. Bd. 12) sowie die Nuove Musiche, 1602 (Teildruck in I Classici della Mus. ital. Bd 4), und ihre Fortsetzung Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle, 1614. C., einer der führenden Männer der jungen musikdramatischen Bewegung, hat das Verdienst, das Abdrängen des von ihm selbst mitgefundenen rezitativischen Stiles auf musikalisch sterile Pfade durch seine sängerischen Fähigkeiten verhindert zu haben. An der Spitze der Vorrede der Nuove Musiche bekannte er sich ausdrücklich zu den Grundsätzen einer »edlen Gesangskunst« (alla nobile maniera di cantare), durch die er als Komp., Sänger und Lehrer den florentinischen Idealen zum Siege verhalf. – Lit.: A. Ehrichs, Giulio C., Diss. Lpz. 1908.

Caecilianismus, Caecilienverein → Kirchenmusik I.

Cäsur, lat., Einschnitt, von der Versmetrik in die Musik übernommener Begriff, der der musiklogischen Abgrenzung dient. S. auch Phrasierung.

calando, ital., nachlassend, abnehmend.

Caldára, Antonio (1670–1736), bedeutender ital. Komp. aus der Schule → Legrenzis, der bis 1712 als Cellist an der Markuskirche in Venedig angestellt war und nach vorübergehender Wirksamkeit in Rom und Madrid 1716 als kaiserlicher Vizekm. nach Wien berufen wurde. C.s 87 Opern und 31 Oratorien stehen zwar an der Stilwende der venezianischen zur neapolitanischen → Oper, haben aber – hineingestellt in den Prunkrahmen des Wiener höfischen Barock – ein weniger »fortschrittliches« Schaffenszeitmaß und Ansehen als die Werke der in Italien selbst wirkenden Zeitgenossen. Proben seiner wertvollen KM. gab E. Mandyczewsky in DTÖ XIII, 1. Eine Triosonate in Riemanns Coll.-Mus.

calmando (calmato), ital., beruhigend, beruhigt.

calore, con, ital., mit Wärme.

Calvisius, Sethus (1556–1615), seit 1594 Leipziger Thomaskantor, als »Musicus, Astronomus, Polyhistor« von seinen Zeitgenossen gepriesen, hat er sich selbst als Musiktheoretiker einen bis zu den Griechen zurückgreifenden »Durchstöberer der Alten«

genannt. Immerhin aber sind seine Hauptschriften (Compendium musicae, 1594; Exercitationes musicae duae, 1600) für die Lehre von den Tonarten sowie für die Notenschriftkunde von Wichtigkeit. Neudruck von Kompos.en C.s in Straubes »Ausgewählten Gesängen des Thomanerchors« in Kl. Bärenreiter-Ausgabe.

Calzabigi, Raniero da (1714 bis 1795), aus Livorno, Dichter und Finanzpolitiker, der gemeinsam mit Casanova in Paris ein riesiges Genueser Lotterieunternehmen ins Leben rief und auch in Wien, wohin er sich 1761 wandte, zunächst mit Graf Kaunitz wichtige finanzpolitische Unterhandlungen führte. Für Gluck schrieb er die Texte zu Orfeo, Alkestis, Paride ed Elena. An der Durchführung der Opernreform hatte er einen sehr wesentlichen Anteil, wie seine sich von → Metastasio lösenden und ihn schließlich scharf angreifenden Schriften bezeugen (Dissertazione su le poesie drammatiche del Sig. A. P. Metastasio, 1755, und Risposta [Entgegnung], 1790). Im Hinblick auf seine (durch Gluck verwirklichten) Absichten sagte C. von sich selbst: »C. hat ein simplex et unum (d. h. ein einheitlich-einfaches) dramatisches Kunstwerk nach Art der Griechen gestalten wollen.« – Lit.: H. Welti, Gluck und C., Vj 1891; H. Michel, Raniero C. als Dichter von Musikdramen und als Kritiker, Gluck-Jb. 1918.

Cambert, Robert (1628–1677), franz. Musiker aus der Schule → Chambonnières, Organist in Paris und seit 1665 Musikintendant der Königinmutter Anna von Österreich, ließ seine 1671 zu Issy aufgeführte »Pastorale« mit der Bezeichnung »Première Comédie françoise en musique représentée en France« drucken. 1671 und 1672 folgten »Pomone« und »Les peines et les plaisires de l'Amour« auf der mit kgl. Patent errichteten Académie royale de musique, deren Leitung jedoch C. und sein Dichter Perrin gegen die Machenschaften → Lullys nicht halten konnten. C. begab sich darauf nach England, wo er wiederum ein Opernunternehmen gründete, das seine Oper Ariane zur Aufführung brachte. – Lit.: A. Pougin, Les vrais créateurs de l'opéra franç., 1881.

Cambiata, nota, ital., Wechsel- oder Vorschlags-, auch Durchgangsnote, in der einfachsten Form die obere oder untere Sekunde.

Camera, ital., Kammer, alla Camera = im Kammerstil.

Campra, André (1660–1744), Kirchenkm. zuerst zu Toulon, seit 1694 an Notre Dame zu Paris, der bedeutendste Nachfolger → Lullys als Ballett- und Opernkomp. vor → Rameau (L'Europe galante, 1697; Le Carneval de Venise, 1699; Tancrède, 1702; Télémaque, 1704, u. a.). – Lit.: A. Pougin, André C., 1861.

Canarie, ein exotischer Tanz des 16. und 17. Jhts., der in der Kunstmusik in den Kreis der → Gigue übernommen wurde. → Mattheson führt die C. unter seinen vier Giguentypen an, nennt sie die hurtigste und im Ausdruck einfältigste der Giguenfamilie.

Cannabich, Christian (1731 bis 1798), Schüler von → J. Stamitz und → N. Jomelli, 1758 Konzertm., 1774 Direktor des Mannheimer Hoforch.s Als Komp. von etwa 100 Sinfonien und zahlreicher Kammermusik ist C.

kluger und gediegener Erbe seines Meisters Stamitz, als Geiger und Orchesterführer aber kein Originalgenie. »Er ist eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags, welcher im pfälzischen Orchester herrscht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Das Colorit der Violinen hat vielleicht noch niemand so durchstudiert wie dieser Meister«, sagt → Schubart von ihm. Neuestens ist auch die Aufmerksamkeit wieder auf die dramatischen Ballette C.s im Stile → Noverres gelenkt worden (R. Kloiber, Die dramatischen Ballette von Christian C., Diss. München 1928). – Lit.: H. Hofer, Christian C., Diss. München 1921.

cantabile, ital., gesangvoll.

Cantica, lat., von Canticum = Lobgesang, Grundbestandteile des liturgischen Gesanges. Schon der aus dem 5. Jht. stammende Codex Alexandrinus, das älteste liturgische Gesangbuch, enthält 13 Cantica (Cantemus domino, Audite Coeli, Exultavit cor meum, usw.). Ihrem Stilcharakter nach gehören die C. zu den Psalmen.

Cantilena, Kantilene, melodischer (getragener) Gesang.

Canto, ital., Gesang. C. figurato (Cantus figuratus), verzierter Gesang; im Mittelalter Choralgesang. – Lit.: Über die verschiedenen Bedeutungen von C.: Marg. Appel, Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten, Diss. Bln. 1935.

Cantus firmus, lat., die »feste« bzw. vorher vorhandene Stimme (cantus prius factus), und als solche Hauptbestandteil der polyphonen Schreibart (→ Kontrapunkt).

Cantus durus, Cantus mollis, lat., → Dur bzw. Moll.

Cantus planus, lat., der »ebene« Gesang, Choralgesang, gilt sowohl in Hinsicht auf den Chorraum wie auf die tiefste St. im mehrstimmigen Gesang.

Canzona → Kanzone.

Capet, Lucien (1873–1928), hervorragender franz. Geiger, seit 1907 Prof. am Pariser Cons., Führer eines auch in Deutschland wohlbekannten Streichqu.s, übernahm von seinem Lehrer J. P. Maurin, dem Mitbegründer der Société des derniers Quatuors de Beethoven, das Erbe der franz. Beethoven-Pflege.

Cappella, lat., hieß im Mittelalter jeder zum Gottesdienst bestimmte Raum innerhalb eines Palastes im Gegensatz zu den Räumen des öffentlichen Gottesdienstes. Von den in der C. mitwirkenden Sängern wurde die Bezeichnung schließlich über den Ursprungskreis hinaus auf musikausübende Vergruppungen der verschiedensten Art übertragen. Nur die Bezeichnung a cappella weist noch auf das älteste, rein gesangliche Musizieren zurück.

Capriccio, ital., Laune, launischer Einfall, Tonsatz von launisch-scherzhafter Art. Das C. des Barocks indessen ist eine wichtige Gattung des Fugenstils.

Capricornus, Samuel (Sam. Bockshorn), 1628 zu Brünn geb., in Wien ausgebildet, von 1657 bis 1665 (†) Hofkm. in Stuttgart, bedeutender Meister der Kantate und Motette. Hauptwerke: Opus musicum (4–8 stimmig mit Instr.), 1655; Geistliche Konzerte, 1658; Tafelmusik (2–5 stimmig mit B.c.), 1670–1671; Theatrum musicum, 1669. – Lit.: H. Buchner, Samuel C., Diss. München 1921 (ungedr.).

carezzándo, carezzévole, ital., schmeichelnd, zärtlich.

Carillon, franz. Glockenspiel, das Cymbalum des Mittelalters. – Lit.: E. Buhle, Das Glockenspiel in den Miniaturen des frühen Mittelalters, Liliencron-Festschr. 1910.

Carissimi, Giacomo (1605–1674) Organist zu Tivoli, Km. zu Assisi und (seit etwa 1628) an der Apollinariskirche zu Rom, wurde durch seine 15 lat. Oratorien der Hauptmeister des röm. Chororatoriums. Unvergängliches hat C. auch in der Solokantate geschaffen, in der der Gegensatz von rezitativischen und ariosen Teilen noch keine unüberbrückbare Zäsur bedeutet. Denn auch C.s Rezitativ ist noch durchaus Vollmusik, bald edel pathetisch, bald Träger einer unnachahmlich süßen, schwermütigen Sentimentalität. Vier Oratorien (Jephtha, Judicium Salomonis, Balthasar, Jonas) liegen in einer von Chrysander bes. Neuausgabe vor, Bruchstücke von Oratorien auch im 5. Bd. der Classici della Mus. ital., Solokantaten in Riemanns Kantatenfrühling, Mosers Corydon. – Lit.: A. Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 70ff.; E. Vogl, Die Oratorientechnik Giacomo C.s, Diss. Prag 1928.

Carmen, lat., Gedicht, Lied, auch Bezeichnung für die das C. vortragende Oberstimme eines Tonsatzes. – Oper s. Bizet.

Carreño, Teresa (1853–1917), aus Venezuela, eine der temperamentvollsten Kl.virtuosinnen ihrer Epoche, lebte bis zum Kriegsausbruch in Berlin. Als Komp.in schrieb sie meist virtuose Kl.musik.

Caruso, Enrico, geb. 1873 zu Neapel, wo er 1921 starb, der gefeiertste Tenor seiner Zeit. C. sagte selbst von der Gewinnung seiner phänomenalen Gesangskunst: »Anstatt all den guten Ratschlägen meiner Lehrer zu folgen, tat ich gerade das Gegenteil: ich fand die Stellung der ganzen (hohen) Stimmlage von selbst heraus. Eine große Hilfe bedeutete für mich die Rolle des Radames, da sie meine Stimme entwickelte und mir dazu verhalf, mein hohes C sicher zu machen.« – Lit.: D. Caruso und T. Goddard, Das Leben Carusos, 1929 (dtsch. Ausg.); S. Fucito und B. K. Beyer, Carusos Gesangskunst und Methode, 1928; G. Arnim, Enrico C.s Stimme und ihr Verhältnis zum Stauprinzip, 1929; P. Key van Rensselaer, Enrico C., 1934 (dtsch. von C. Thesing 1934).

Casals, Pablo, geb. 1876 zu Vendrell in Katalonien als Sohn eines Organisten, von dem er den ersten Unterricht erhielt, sodann Schüler des Madrider Kons. C. steht durch sein technisch vollendetes, geist- und seelenvolles Spiel an der Spitze der Cellisten unserer Zeit.

Casella, Alfredo, geb. 1883 zu Turin, einer der Führer der jungitalienischen Musik, studierte am Pariser Cons. (Diémer, → Fauré), an dem er später einige Jahre als Lehrer wirkte. 1915–1923 war er am Liceo mus. di S. Cecilia in Rom tätig und gründete 1917 dort die Società nazionale di Musica, aus der sich später die ital. Sektion der Internationalen Musikgesellschaft entwickelte. Als junger Komp. stand C. im Banne des franz. Impressionismus, strebte aber dann mit Entschiedenheit einer betont natio-

nalen Stilrichtung zu. Außer stimmungsvoller, oft ältere Formtypen berücksichtigender Kl.-musik schrieb er große Orch.-werke (Sinfonien, Rhapsodie Italia, Elegia eroica, Puppazzetti, Pagine di Guerra), mehrere Bühnenwerke (Il convento veneziano, La Giara [Der Krug], La donna serpente; Kammeroper: La favola d'Orfeo) und Kammermusikwerke (Serenata, Cinque pezzi für Streichqu.). Schriften: L'evoluzione della musica; I. Strawinski.

Casimiri, Raffaele Casimiro, geb. 1880 in Umbrien, ital. Kirchenkomp. palestrinensischer Richtung, Dir. und Musikforscher, seit 1911 Km. an S. Giovanni in Laterano in Rom, wo er 1919 den Kirchenchor der Società polifonica romana ins Leben rief. C. begründete die Zeitschriften Psalterium und Note d'archivio und schrieb u. a. Biographien Palestrinas, Lassos, F. u. G. Anerios u. a.

Cassadó, Gaspar, 1898 geb., span. Cellovirtuose aus der Schule von → Pablo Casals.

Cassiodorus, Magnus Aurelius. Der um 485 zu Scyllaceum in Lukanien geb. Staatsmann unter Theodorich und seinen Nachfolgern, der fast 100jährig 580 starb, galt dem Mittelalter mit → Boëthius als eine der größten musikwissenschaftlichen Autoritäten (»Institutiones musicae«). Soweit er seiner Zeit und der Nachwelt die griech. Musikanschauung und Theorie vermittelte, bot er schon stark Entstelltes. »Denn bereits bei ihm beginnt jene Verwirrung in der Verwendung der antiken Kunstausdrücke, jene Konfusion in der Begriffsbestimmung, die eben nur beweist, daß bereits bei C. das allseitige Verständnis für die altgriech. Musik stark ins Wanken geraten war« (Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters).

Castro, Jean de, aus Lüttich, 1582–1584 Vizehofkm. in Wien, später Km. des Herzogs Wilhelm von Jülich, Kleve u. Berg, bekannter und bedeutender Kirchenkomp.

Catalani, Angelica (1780–1849), ital. Sängerin, deren Weltberühmtheit (ein Zeichen der Zeit) seit den Pariser Konzerten datierte, in denen sie für die Stimme arrangierte V.variationen Rodes vortrug. Zwischen 1814–1817 leitete sie das Ital. Theater in Paris.

Catch (spr. kätsch), engl. = fangen, haschen, Name einer bis zu den Kanonformen des 13. Jhts. zurückreichenden Musikgattung, die bes. seit Anfang des 17. Jhts. in Blüte stand. Die berühmteste Sammlung dieser Gesellschaftsgesänge des 17. Jhts. gab John Hilton zwischen 1652 und 1658 als »Catch that catch can« heraus.

Cauda, lat., Schwanz, der nach oben oder unten geführte Strich verschiedener Noten der Mensuralnotation (→ Notenschrift), auch ältere Bezeichnung des später → Coda genannten Formbestandteils.

Cavalieri, Emilio de' (um 1550 bis 1602), war zuerst Leiter des Oratorio S. Marcello in Rom, bevor Ferdinand v. Medici ihn 1589 als Intendant nach Florenz berief. Schon ein Jahr später griff er mit »Il satiro« und »La disperazione di Fileno«, denen sich 1595 »Il Giuoco della Cieca« anschloß, in die junge Opernbewegung der Camerata ein. Wenn die Musik dieser verloren gegangenen Kompos.en von der Art

des allegorischen Oratoriums »Rappresentatione di anima e di corpo« (Rom 1600) gewesen ist, dann gehört C. nicht zu den fortschrittlichsten Findern des neuen Stile recitativo. Wohl jedoch gebührt ihm das Verdienst einer über → Caccini und → Peri hinausgehenden, sorgfältigeren und grundsätzlich durchgeführten Generalbaßbezifferung. – Vgl. Lit. der Oper; Max Schneider, Die Anfänge des Basso continuo, 1918, S. 74ff.

Cavalli, Francesco (1602–1676), der größte Nachfolger → Monteverdis als venezianischer Opernkomp., hieß Caletti-Bruni und führte seinen Namen nach seinem Mäzen, einem venezianischen Nobile. Vom Sänger an der Markuskirche rückte er 1665 zum ersten Organisten und drei Jahre später zum Km. auf.
C.s zwischen 1639 und 1669 geschriebene Opern bedeuten den Höhepunkt der dramatischen Solo-Oper der venezianischen Epoche, die ihre Hauptkräfte aus der Melodia continuata (unendlichen Melodie) des rezitativischen Stiles zog. Pathetisch und groß, schwungvoll und melodiös, dabei stets den dramatischen Notwendigkeiten aufs feinste angepaßt, ist dieses Rezitativ eines geborenen Musikdramatikers. 1662 schrieb C. auf Einladung Mazarins die Festoper Ercole amante zur Hochzeit Ludwigs XIV. von Frankreich. Neudruck des ersten Aktes des Giasone in Eitners Publ., 12. Bd. – Lit.: H. Kretzschmar, Die venezianische Oper und die Werke C.s und Cestis, Vj 1892; T. Wiel, C., Venedig 1914.

cavata, ital., von cavare = aushöhlen, ausziehen (Töne hervorlocken) und einmeißeln: kurzes, epigrammatisches Tonstück. Nach Mattheson hat die C. eine Mittelstellung zwischen → Arie und → Arioso, ist aber immer »wohl ausgearbeitet«. Cavatina (Kavatine) = kleine C.

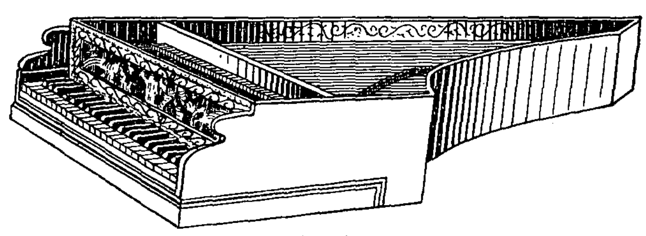
Cazzati, Maurizio (um 1620 bis 1677), ital. Komp., der als Km. zu Bergamo, Mantua und Bologna tätig war. Seine Hauptbedeutung liegt in den Instrumentalwerken, die wesentlich zur ersten Festigung der Barocksonate (Kirchen-, Kammersonate) beitrugen, wie auch in seinen Kantaten und Kammerduetten.

celere, ital., schnell.

Celesta, ein nach seinem zarten, ätherischen Klang genanntes, 1886 von A. Mustel in Paris erfundenes Stahlplattenkl., im modernen Orch. häufig verwandt.

Cembalo, ital. von Clavicembalo, Kielflügel (franz. Clavecin, engl. Harpsichord), ein Tasteninstr., dessen Saiten mit Kielen oder Lederstücken angerissen werden. Es läßt sich zumindest bis ins 14. Jht. zurückverfolgen. Den einförmigen Klang des Instr.s suchte man schon im 16. Jht. durch den Einbau von mehreren Saitenchören zu verbessern, die sowohl einzeln gespielt wie durch Züge miteinander verbunden werden konnten. Bedeutende Erbauer und Verbesserer des C. waren die Italiener G. A. Baffo und Domenico da Pesaro im 16. Jht., die Antwerpener Instrumentenmacherfamilie Ruckers mit ihrem Ahnherrn Hans Ruckers (um 1550–1625), der Deutsche → Gottfr. Silbermann (1683 bis 1753) u. a. Das 18. Jht. sah zahlreiche Abänderungen des C.s, die nicht immer Verbesserungen waren, und endlich seine Ver-

drängung durch das → Hammerklavier. Durch seinen vollen, rauschenden Ton war das C. das Füll- und Begleitungsinstr. der sog. Generalbaßepoche, aber auch zugleich das gegebene Direktionsinstr.: »Das Clavier (gemeint ist das C.), welchem unsere Vorfahren schon die Anführung anvertrauten, ist solchergestalt am besten im Stande, nicht allein die übrigen Bässe, sondern auch die ganze Musik in der nötigen Gleichheit vom Takte zu erhalten ... Der Ton des Flügels, welcher ganz recht von den Mitmusizierenden umgeben stehet, fällt allen deutlich ins Gehör. Dahero weiß ich, daß sogar zerstreute und weitläufige Musicken, bei welchen oft viele freiwillige und mittelmäßige Musici sich befunden haben, blos durch den Ton des Flügels in Ordnung gehalten werden« (Ph. Em. Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen).



Cembalo (Anfang des 17. Jhts.).

Die Wiederbelebung der älteren Kl.musik hat auch das C. wieder auf den Plan gerufen in einer beträchtlichen Anzahl von Rekonstruktionen von Pleyel, Ibach, Steingräber, Neupert, Mändler-Schramm u. a. – Lit.: C. Krebs, Die besaiteten Klavierinstrumente bis zu Anfang des 17. Jhts., Vj 1892; Hanns Neupert, Das C., Kassel, Bärenreiter-Verlag.

Certon, Pierre, franz. Renaissancemusiker aus der Schule des Josquin Desprez, Leiter des Knabenchors der Pariser Sainte-Chapelle, ebenso bedeutend als Kirchen- wie als Chansonkomp. Drei Messen in Experts Monuments de la Mus. franç.

Cesari, Gaetano, geb. 1870, ital. Musikforscher, studierte in München (Sandberger, Mottl), wo er mit der Studie: »Die Entstehung des Madrigals im 16. Jht.« promovierte. C. lebt als Universitätslehrer und Kritiker in Mailand.

Cesti, Marc' Antonio (1623 bis 1669), wirkte in verschiedenen kirchlichen und weltlichen Stellungen in Italien, bevor er 1666 Wiener Vizehofkm. wurde. C. ist der zweite Hauptrepräsentant der venezianischen Oper neben → Cavalli, aber ein weicherer, biegsamerer Melodiker als dieser. Seine deklamatorische Schreibweise entbehrt jedoch keineswegs der Größe und Ausdruckskraft. Zwei seiner Hauptwerke – die Opern »La Dori« von 1661 und die Festoper zur Hochzeit Kaiser Leopolds I. »Il pomo d'oro« (Der goldne Apfel) – sind in Neuausgaben (Dori: Teildruck in Eitners Publ., 12, Il pomo d'oro in DTÖ III, 2 und IV, 2) leicht zu-

gänglich. Allein ein so großartiges Werk wie »La corte di Roma« (Neudruck in Riemanns Kantatenfrühling) erweist C. als einen Meister der jungen, ihrem Formmaximum noch erst zustrebenden Solokantate. – Lit.: H. Kretzschmar, Die venezianische Oper und die Werke Cavallis und C.s, Vj 1892; Sandberger, Beziehung der Königin Christine von Schweden zur ital. Oper und Musik, insbes. zu C., Bull. de la Soc. Un. mus., 1925.

Chabrier, Alexis Emanuel, geb. 1841 zu Ambert, schlug zuerst die Beamtenlaufbahn ein und widmete sich erst seit 1879 ganz der Musik. 1881 stellte → Lamoureux ihn als Chordirektor an und übertrug ihm außerdem die Einstudierung von Opern R. Wagners, dessen begeisterter Anhänger Ch. auch als Schaffender wurde. Hauptwerke: Die Opern Gwendoline, Le Roi malgré lui (komische Oper), Briseïs (unvollendet) sowie die Orch.-rhapsodie España. – Lit.: Biographien Ch.s von Martineau, 1910; Servières, 1912; A. Sandberger, E. Ch.s Gwendoline, 1892.

Chaconne (ital. Ciacona vom kastil. Cascuno), schon von Cervantes als span. Reigentanz bezeugt, wurde ein beliebter Bestandteil der Barocksuite. »Chaconne ist eigentlich ein Tantz und eine Instrumentalpièce, deren Baßsubjektum oder Thema gemeinlich aus vier Takten in $^3/_4$ bestehet, und solange als die darüber gesetzte Variationes oder Couplets währen, immer obligat bleibet« (Walther, Mus. Lex. 1732). Das »feste«, ostinate Baßthema ist Ur- und Grundbestandteil der Ch. Das berühmteste Werk der Gattung ist Bachs Ch. aus der d-moll-Partita für Solo-V.

Chamberlain, Houston Stewart (1855–1927), seit 1908 Gatte von R. Wagners Tochter Eva, weit bekannt durch sein umfassendes kulturpolitisches Werk »Die Grundlagen des 19. Jhts.«. Das Buch mündet in seinen künstlerischen Untersuchungen in folgende Feststellung: »Die unserer ganzen Kunstentwicklung zugrunde liegenden Faktoren fasse ich der Deutlichkeit wegen noch einmal zusammen: auf der einen Seite die Tiefe, Gewalt und Unmittelbarkeit des Ausdruckes (also das musikalische Genie) als unsere individuellste Kraft, auf der andern das große Geheimnis unserer Überlegenheit auf so vielen Gebieten, nämlich die uns angeborene Neigung, mit Wahrhaftigkeit und Treue der Natur nachzugehen ...« (Grundlagen). In seinen Büchern »Kant«, »Goethe«, »Arische Weltanschauung« ist Ch. tief in das Wesen des Deutschtums eingedrungen, dem er in seinen Kriegsaufsätzen Stärkung und Anfeuerung in schwerster Zeit gab. Wagnerianer, »Bayreuther« in der umfassendsten, weitblickendsten Art seines Denkens, gehört Ch. zu den kühnsten und bedeutendsten Pionieren unserer heutigen deutschen Weltanschauung. Hauptwerke des Wagner-Schrifttums: Das Drama R. Wagners, 1892 und später; R. Wagner, 1896 und später; Richard Wagners echte Briefe an F. Präger, 1894 (1908); Die ersten 20 Jahre der Bayreuther Festspiele, 1896; Lebenswege meines Denkens (Selbstbiographie), 1919. – Lit.: L. v. Schröder, H. St. Ch., 1918.

Chambonnières, Jacques Champion, Seigneur de (um 1604 bis 1672), erster Hofklavizinist Lud-

wigs XIV. und Lehrer fast der gesamten Klavizinistengruppe des franz. Hochbarocks. Durch Ch. wurde das Kl. Erbe des hochstehenden franz. Lautenstils und seiner wesentlichsten Verzierungsarten. Die vorher freien Tanzsätze schlossen sich zu mehr oder minder einheitlichen → Suiten-Folgen zusammen mit dem Kernstück Allemande-Courante-Sarabande. Ges.Ausg. der erst 1670 gedruckten, aber mindestens 30 Jahre vorher geschriebenen Pièces de Clavecin durch Brunold und Tessier, 1926. – Lit.: H. Quittard, Un claviciniste franç.: Ch., in Tribune de S. Gervais, 1901.

Chanson, franz., Lied im denkbar weitesten Sinne, da sich der Begriff Ch. mit dem der gesungenen Poesie deckt. Zum Ch.-Kreis gehören ebensowohl die großen altfranz. Heldenlieder (Ch. de geste) wie die Volkslieder (Ch. populaire). An die Ch.-Kunst der Troubadourepoche schloß sich die Ch. der → Ars nova an, der die Ch. des niederländ.-franz. Stiles folgte. Die Renaissance-Ch. des 16. Jhts. ist eine der höchsten Blütezeiten der franz. Musik, nicht zuletzt auch in dem kühnen Realismus der programmatischen Tonsätze. Hauptmeister dieser Stilhöhe sind → Janequin, → Crecquillon, Claude le Jeune, Costeley u. a. Der Pariser Drucker P. Attaignant gab 1539–1549 eine Serie von 35 Ch.-Büchern heraus. Zusammenstellung zahlreicher Ch.-Sammlungen bei Eitner I, 404f. – Lit.: Fr. Gennrich, Der musikalische Vortrag der altfranz. Ch. de geste, 1923; De la Laurencie, La Ch. royale en France, Paris 1928; H. Expert, Les Maîtres musiciens de la renaissance franç. (Part.Ausg. mit Vorreden, Faksimiles usw.), Paris 1894 bis 1908; Eitner, 60 vierstimmige Ch.s, Publ., Bd. 23.

Chantavoine, Jean, geb. 1877 zu Paris, franz. Musikkritiker und Schriftsteller, seit 1923 Generalsekretär des Pariser Cons. Herausgeber der Sammlung Les maîtres de la Musique, schrieb u. a. Beethoven, Liszt, De Couperin à Debussy. Ch. veröffentlichte die 12 Orchestermenuette Beethovens von 1799.

Charleston, ein nach der Stadt Ch. in Südkarolina benannter Tanz, der durch Negerrevuen verbreitet wurde und seit etwa 1926 zum Gesellschaftstanz im Charakter eines langsamen Foxtrott umgewandelt wurde.

Charpentier, Gustave, geb. 1860 in Dieuze (Lothr.), Schüler → Massenets am Pariser Cons., Rompreisträger von 1887, Gründer eines Volkskons.s. Auf die Ch.s Begabung für eindrucksvolle Musikschilderungen schon unter Beweis stellenden Impressions d'Italie folgte 1892 das sinfonische Drama La vie des poètes, das schon jenes Grundthema vom Künsterglück und -leid des Montmartre anschlug, das die beiden Opern Louise und Julien später aufnahmen und variierten. Der »musikalische Roman« Louise – »diese kleine, als Augenblick aufgefangene Welt der Schwachen, Leidenden und Arbeitenden« – ist das Gipfelwerk eines Musikers, dem das Drama nur Sehnsucht, der schöne lyrische, auch pathetische Augenblick auf der Bühne aber Erfüllung war. Das melodische Erbe Massenets hat Ch. nie verleugnet.

Charpentier, Marc Antoine (1624–1704), Schüler → Caris-

simis, franz. Km. u. Kirchenkomp., unternahm den Versuch, in seinen 18 Oratorien das röm. Oratorium nach Paris zu verpflanzen.

Chausson, Ernest (1855–1899), franz. Komp. aus der Schule → Massenets und → César Francks, dessen Stil er in selbständiger und eigenartiger Weise in der Sinfonie b-dur, dem V.konz. op. 25, dem Kl.konz. (mit Streichqu.) und wertvoller Kammermusik weiterbildete. Sein bestes Bühnenwerk »Le roi Arthus« gelangte 1900 unter Mottl in Karlsruhe zur ersten Aufführung.

Chemin-Petit, Hans, geb. 1902 zu Potsdam, Prof. an der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin, schrieb Opern, Bühnenmusiken, Orchesterwerke (Sinf. Scherzo), 2 Streichquartette, Chöre und Lieder.

Cherbuliez, Antoine-Elisée, geb. 1888, schweiz. Musikforscher (von 1913 bis 1916 Schüler → Regers), seit 1923 Privatdozent (1932 Professor) an der Universität Zürich. Schrieb u. a.: Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung, 1924; Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte, 1932; J. Haydn, 1932.

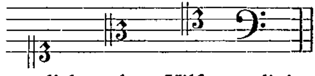
Cherubini, Luigi, geb. 1760 zu Florenz, erhielt vom Großherzog Leopold, dem späteren Kaiser, die Mittel zu mehrjährigem Studium bei → G. Sarti in Venedig. 1780 wandte er sich von der KM. der Oper zu und schrieb in den folgenden 6 Jahren 9 Opern, die seinen Namen schnell berühmt machten. 1788 ließ er sich dauernd in Paris nieder, wo er bald eine führende Stelle in der Musikbewegung der Revolutionsepoche einnahm. Zu den Revolutionsfeiern schrieb er 8 Kompos.en (darunter die Hymne du Panthéon und die Hymnen à la Fraternité und à la Victoire); die Ouvertüre zu Démophon war ein Paradestück der Revolution (1791 mit 1200 Blasinstr. aufgeführt). »Démophon« eröffnet die Reihe der bedeutenden Opern Ch.s, von denen hier genannt sind: Lodoïska, 1791; Elisa, 1794; Medea, 1797; L'hôtellerie portugaise, 1798; Les deux journées (Der Wasserträger), 1800; Anacréon, 1803; Faniska (deutscher Text), Wien 1806; Les Abencérages, 1813; Ali Baba, 1833. Während der Herrschaft Napoleons, der seinen Landsmann »Monsieur Cherubin« nicht schätzte, trat Ch. in den Hintergrund, 1816 erhielt er seine Professur am Pariser Cons. wieder, das er von 1821–1841, ein Jahr vor seinem Tode, leitete. Zu den genannten Werken kommen noch 12 Messen und etwa 80 mittlere und kleinere Kirchenkompos.en, 100 Kompos.en für Gesang, 6 Streichqu., 1 Streichquintett usw. Als Dramatiker ist Ch. der größte Komp. der Gluck-Schule, der – wie schon R. Wagner sagt – alles erfüllte, was Gluck wollte und wollen konnte. Die Zeitfarbe, die seine dramatischen Schöpfungen der Revolutionszeit tragen, ist eine Patina, die ihre klare und wahre Klassizität nie verdeckt. Vergeblich hat man versucht, Ch.s »Schauer- und Räuberromantik« für die romantische Epoche zu beanspruchen, aber in Wirklichkeit hat Ch. allem Romantischen gegenüber die entsprechende Stellung wie Beethoven. Der deutsche Meister hat um diese stilistische Verwandtschaft zweier »abschließender«

Komp.en genau gewußt, und nicht zuletzt rührt daher Beethovens Interesse an Ch.s Kompos.en, über die er diesem 1823 schrieb, er nehme »antheil daran als an meinen eigenen Werken«. In Beethovens Plänen eines Requiems spielte Ch.s KM. als Vorbild eine große Rolle, und es ist bekannt, daß er Ch.s erstes Requiem noch über das Mozartsche stellte.
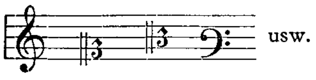
Ein Niederschlag der Lehrtätigkeit Ch.s ist der Cours de Contrepoint (deutsch 1835, 1896 und 1911). Eine Ges.Ausg. der Werke liegt noch nicht vor. Einen von Ch. angelegten Katalog der Kompos.en gab Bottée de Toulmon 1843 heraus. – Lit.: Biographien von Belassis (engl.), 1874 (1906); Wittmann, 1895; Ludwig Schemann, 1925 (das größte und beste Werk über Ch.).

chiaro, ital., klar.

Chiavette, ital., von Chiave = Schlüssel. Wie die → natürlichen Schlüssel (Chiavi) als Sopran-, Alt-Tenorschlüssel auf der 1., 3., 4. Linie und als Baßschlüssel auf der 4. Linie dazu dienten,



möglichst ohne Hilfsnotenlinien auszukommen, wurde durch die »versetzten« Schlüssel (chiavi tras-
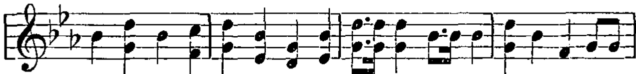


portati, chiavette) die Notierung weit entfernter Tonarten vermieden. Die Anwendung der Ch. bedeutete keine Komplizierung der Notenschriftverhältnisse, sondern eine Vereinfachung für die Sänger und Spieler. – Lit.: H. Riemann, Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 14./15. Jhts., 1907; E. Ehrmann, Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jht., Stud. z. MW., Heft 11.

Chilesotti, Oscar (1848–1916), ital. Musikforscher und Spezialist der Lautenliteratur, gab u. a. eine neunbändige Bibliothek musikalischer Seltenheiten (Bibl. di rarità musicale, 1883 ff.) heraus.

Chinesische Musik. Der Ausspruch des Konfuzius: »Wollt ihr wissen, ob ein Land wohl regiert und gesittet ist? Hört seine Musik!« deutet auf das hohe Ansehen, das die Tonkunst seit alters her in China genoß. Aber Praxis und Theorie dieser Musik sind so sehr von Legenden und Mystizismus umgeben, daß es lange kaum möglich war, ein klares Bild der chin. Tonkunst zu gewinnen. Zweifellos steht das chin. Tonsystem auf der Grundlage der uralten halbtonlosen Fünfstufigkeit (anhemitonische Pentatonik). Die pentatonische Leiter f g a c d f, nach der die Saiten des Hauptinstr.s Kin, einer Zither, gestimmt werden, erhielt unter dem Prinzen Tsai-Yu (um 1500 v.Chr.) die beiden »vermittelnden« Übergangstöne (Pien) e und h (Leiter f g a h c d e f). Dieses Tonsystem blieb auch weiter in Gebrauch, als sich über die sog. 12 Lü das System der 12 Halbtöne einbürgerte. Das geschah in der Theorie auf die merkwürdige Weise, daß die zwei »männlichen« und »weiblichen« Ganztonreihen fis gis ais c d e und f g a h cis dis verbunden wurden, die vereinigt das Tonmaterial der 12 Halbtöne ergaben. Die Theorie sah sie als gleich an, während die Praxis

sie aus dem → Quintenzirkel gewann. Wenn auch die Ch. M. das mehrstimmige Musizieren in unserem Sinne nicht kennt, so hat sich doch durch die Zupfinstr.e der Lauten, Gitarren, Zithern usw. eine eigenartige Technik des mehrklanglichen Spieles herausgebildet. Die dabei verwandten Hauptintervalle sind Quinten, Quarten und Sekunden, in zweiter Linie auch Terzen und Sexten (→ Beispiel). Längst nicht mehr



sehen wir die Tonkunst der Chinesen – wie noch → Ambros – als »Kindheit des Musikmachens auf ganz primitiver Stufe« an, wenn auch unsere Zeit über die ersten Erkenntnisse der hohen und strengen Form- und Ausdruckskultur der Ch. M. noch nicht hinausgelangt ist. – Lit.: P. Amiot, Mémoires sur la mus. des Chinois, 1779; A. Dechevrens, Étude sur le système mus. chinois, SIMG II; E. Fischer, Beiträge zur Erforschung der chin. Musik, SIMG XII; L. Laloy, La mus. chinoise, 1914. – Über die aus 8 Stoffen (Haut, Stein, Metall, Erde, Seide, Holz, Bambus, Kürbis) hergestellten Instr. vgl. A. C. Moule, Chin. Mus. Instr., engl., 1908.

Chitarrone, ital. (große Chitarra), aus der Familie der → Theorben mit zwei Wirbelkästen. Der Ch. gehörte als tiefstes Zupfinstr. schon zu den ältesten, den → Generalbaß ausführenden Instrum.en des Orch.s des 17. Jhts.

Chladni, Ernst Florens Friedrich (1756–1827), ist der Entdecker der nach ihm benannten Klangfiguren, die auf elastischen, mit Sand bestreuten und mit dem Bogen angestrichenen Scheiben in verschiedener Anordnung sichtbar werden. Sie zeigen die verschiedenen Schwingungsarten der Scheiben an. Auf der Entdeckung der Schwingungsformen elastischer Stäbe, Platten usw. beruhen zwei von Ch. erfundene Instr.e, der Klavizylinder (von Ch. in der Lpz. Allg. mus. Ztg., 2. Jg., beschrieben) und das Glasröhreninstrument Euphon. In der Reihe von Ch.s mit den Entdeckungen über die Theorie des Klanges beginnenden Schriften ist die »Akustik« von 1802 die bedeutendste.

Chopin, Frédéric, wurde 1810 als Sohn des aus Nancy nach Polen zugewanderten Nikolaus Ch. und der Polin Justine Krzyzanowska in Zelazowa bei Warschau geboren. Bestimmend auf den vornehmlich von → Jos. Elsner in Warschau geschulten jungen Künstler wirkte das Spiel Paganinis, das ihn den Höhen einer durchgeistigten Virtuosität zustreben ließ. Nach kurzen Wanderfahrten ließ er sich schon 1830 dauernd in Paris nieder, wo er zunächst den Unterricht des Pianisten → Kalkbrenner genoß. Bald wurde er selbst einer der gesuchtesten Lehrer der Weltstadt, vor deren großer Musiköffentlichkeit der zurückhaltende Künstler sich mehr verschloß, als daß er ihr angehörte. Schon früh machten sich die Anzeichen der Lungentuberkulose bei Ch. bemerkbar, die ihn 1849 im vierzigsten Jahre dahinraffte.

Ch.s Beschränkung auf die Welt des Kl.s entspricht der klaren Einsicht des jungen Genius in die Grenzen seiner Schöpferkraft. Zu der Zeit, in der die ebenfalls eine neue Welt der Tonkunst sich erschaffenden Komp.en Liszt und Berlioz diese Welt vom Sinfonischen her erschlossen, schrieb Ch. seine beiden Kl.konz.e in e-moll op. 11 und in f-moll op. 21: Versuche, großartige Versuche im großen Stile, die der reife Meister nicht fortsetzte. Wie den Konz.en, so haftete auch den vier Sonaten (op. 4, 35, 58, 65) das Merkmal einer nicht bis zum Letzten gelungenen Bezwingung der großen Form an. Was hier jedoch ebensosehr bezwungen ist wie bezwingt, ist die Kraft und Rundung des Einzelgedankens und des Einzelsatzes – man denke nur an den weltbekannten Trauermarsch aus op. 35 –, aber nicht jener bis zur letzten Note durchhaltende Einsatz, der das Ganze der Sonate verzahnt und zusammenschweißt. Ch.s Formkraft erschöpfte sich in den kleineren Einheiten der Balladen, Etüden, Nocturnes, Präludien, Impromptus, den Mazurken, Polonaisen, Walzern usw., die er als der einzigartige Miniaturist der neueren Tonkunst schuf. In diesen Gattungen erstand Ch.s »neue Welt«, neu in der Prägung der Gedanken und ihrer Durchführung, neu vor allem in der Kühnheit der Harmonik und der Ausdeutung des poetischen Gehaltes. Als Dichtermusiker trennte Ch. sich bewußt von den großen Vorkämpfern der Programmusik seiner Generation. Strebten Berlioz und Liszt mehr und mehr die volle Verdeutlichung dichterischer Ideen an, so schreckte Ch., der bis in seine Etüden hinein poetisierende Musik schrieb, vor einer ins einzelne gehenden Ausdeutung der Vorwürfe und Ideen zurück. Mit dem Worte »Mögen sie es erraten« zog er sein Programm in die geheimnisvollen Regionen der Schaffensanregungen zurück: zugunsten der rein musikalischen Wirkung seiner Kunst. Sie ist selbst die Prägung einer betont nationalen Künstlererscheinung, und das, was Liszt von Ch.s Polonaisen aussagt, daß in ihnen die edelsten traditionellen Empfindungen des alten Polens zur Darstellung gelangen, gilt im Grunde von seinem Gesamtwerk. Dieses Gesamtwerk, das außer den schon genannten Gattungen noch einige Kompos.en für Kammermusik und 17 Lieder umfaßt, liegt in einer von Rudorff und Brahms besorgten Ges.Ausg. vor. – Lit.: Franz Liszt, Frédéric Ch., 1852; Biographien von Fr. Niecks, 1888 (engl.), 1890 (dtsch.); M. Karasowski, 4. Aufl. 1914; B. Scharlitt, 1919; F. Hoesick, 1903 (1912). Briefe, hrsg. von B. Scharlitt, 1911, von A. v. Guttry, 1928; Themat. Verzeichnis der Werke, 1888.

Chor (griech. choros, lat. chorus). Musizieren im Ch. ist gemeinschaftliche Musikausübung von einstimmigem Ch.gesang bis zur Vielchörigkeit. Man unterscheidet die Einheiten der Männer-, Frauen-, Knaben-, Mädchenchöre, den gemischten Ch. mit seiner Hauptnorm Sopran, Alt, Tenor, Baß, den unbegleiteten a cappella-Ch. Auch die Verbindung mehrerer verschiedener oder gleichartiger Instr.e bezeichnet man als Chöre (Pos.-Ch., Tr.-Ch. usw.). Auch klangverstärkende Saiten,

z. B. beim Kl., werden Chöre genannt. Der Ch. ist Urbestandteil der dramatischen Musik (das eigentliche Urdrama nach Nietzsche), der religiösen Tonkunst, der Volksmusik. Schon die Römer erkannten die Bedeutung des chorischen Musizierens in der altgermanischen Tonkunst. Über den Anteil des Ch.es an den Gattungen der Kunst- und Volksmusik vgl. die einzelnen Musikgattungen. Die Raumbezeichnung Ch. bezog sich ursprünglich auf die Stelle (»in choro«) vor dem Altar, auf der die Sänger standen, später auch auf den Platz vor der Orgel.
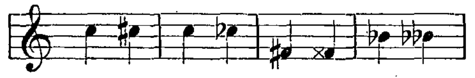
Choral, Choralgesang → katholische bzw. evangelische Kirchenmusik. – Choralkantate → Kantate. – Choralnotation → Notenschrift.

Chorbuch hieß die Zusammenfassung der gedruckten oder geschriebenen St.en einer mehrstimmigen Gesangskompos. in einem Buche größten Formates. Die St.en standen nicht – wie in der modernen Part. – untereinander, sondern verliefen nebeneinander zumeist in folgender Gruppierung: links oben Sopran, unten Tenor, rechts oben Alt, unten Baß. Bis zu dem um die Mitte des 16. Jhts. erfolgenden Druck von einzelnen St.büchern sangen die Chöre aus dem auf einem Pult vor ihnen stehenden Chorbuch.

Choreographie (griech. = Tanzschrift). Die Versuche, die Schritte der Tänze durch Buchstaben oder sonstige Zeichen festzulegen, reichen bis ins griech. Altertum zurück (vgl. die Lit.-Angaben im Abschnitt „Tanzschriften« von J.Wolf, Handbuch der Notationskunde II, 1919).

Chorton nannte man die ehemals in der KM. gebräuchliche Chor- und Orgelstimmung, die nach Zeit und Ort sehr verschieden gewesen ist. Nach → Prätorius (Syntagma II) stand der Ch. um einen ganzen Ton tiefer als der »allein vor der Tafel und in Conviviis« gebrauchte → Kammerton.

Chromatik (vom griech. Chroma = Farbe, Umfärbung, Schattierung). Chromatische Töne sind die durch Versetzungszeichen erhöhten bzw. erniedrigten Töne:



Durch Erhöhung oder Erniedrigung der ganzen Töne der Siebentonskala entsteht die chromatische Tonleiter, die je nach den musiklogischen Beziehungsverhältnissen verschieden notiert wird. – Der mehrfach gemachte Versuch, das chromatische Tonsystem der 12 gleichen Halbtöne an die Stelle des Siebentonsystems zu setzen, führte letztlich zur → Atonalität. Die Chromatik hat seit der griechischen Musik in den verschiedenen Epochen und Stilen oft eine große und wechselnde Bedeutung gehabt. – Lit.: H. Riemann, Das chromatische Tonsystem, Präludien und Studien I, 1895; R. v. Ficker, Beiträge zur Ch. des 14. bis 16. Jhts., Stud. zur MW. II; Th. Kroyer, Die Anfänge der Ch. im ital. Madrigal des 16. Jhts., 1902.

Chrotta (altirisch Cruit, mhd. rotta), uraltes nordisches Saiteninstr. → Nordische Musik.

Chrysander, Friedrich, geb. 1826 zu Lübtheen in Mecklenburg, gest. 1901, dtsch. Musikforscher, dessen Lebensarbeit fast ausschließlich Händel gewidmet war. Die Entstehungsgeschichte der von Ch. besorgten Ges.Ausg. der Werke Händels in 100 Bänden (1859–1894) ist das Hohelied dtsch. Forscherfleißes und Forschermutes, hat doch Ch. die Mittel für sein Riesenunternehmen zeitweilig durch die Anlage einer Gärtnerei aufgebracht. Nach Abschluß der Ges.Ausg. nahm Ch., unterstützt durch die Neue Händel-Gesellschaft, die Bearbeitung mehrerer Oratorien Händels im Sinne einer originalen Aufführungspraxis vor (→ W. Weber, Erläuterungen von Händels Oratorien in Ch.s Übersetzung und Bearbeitung, 1898f.; Fr. Volbach, Die Praxis der Händelaufführung, Bonn 1899). Außer der bis 1740 reichenden großen Händelbiographie schrieb Ch. eine Reihe wichtiger Abhandlungen bes. in der von ihm mitbegründeten Vj. – Lit.: H. Kretzschmar, Friedrich C., Ges. Aufs. II.

Cimarosa, Domenico, geb. 1749 zu Aversa, studierte als früh verwaister Sohn eines Maurers als Stipendiat am Conservatorio della Madonna di Loreto zu Neapel vornehmlich bei → Sacchini und → Piccinni. Schon seine beiden ersten Opern – Le stravaganze del conte und La finta parigina – begründeten C.s Ruhm, der sich seit der römischen Aufführung der »Italiana in Londra« (1779) schnell über die Grenzen Italiens verbreitete. 1787 berief ihn die russ. Kaiserin Katharina II. unter verlockendsten Bedingungen nach Petersburg, wo es ihm gelang, die Opernerfolge seines Vorgängers → Paisiello noch zu übertreffen. Da seine Gesundheit dem russ. Klima nicht standhielt, wandte sich C. zunächst nach Wien, wo 1792 sein berühmtestes Werk, die komische Oper »Il matrimonio segreto« (Die heimliche Ehe), in Szene ging. Vergeblich suchte Kaiser Leopold den Künstler, dem er ein Honorar von 12000 Gulden in Aussicht stellte, an seinen Hof zu fesseln. Schon im folgenden Jahre kehrte C. ruhmgekrönt in sein Vaterland zurück, für das er noch eine Anzahl bedeutender Opern schrieb, darunter »Le Astuzie femminili« (Weiberlist) sowie die Seria »Gli Orazi e Curiazi«. C.s letzte Lebensjahre sind durch politische Ereignisse umdüstert: die Beteiligung an dem neapolitanischen Aufstand von 1798 hatte seine Einkerkerung zur Folge. Bald nach seiner Begnadigung durch König Ferdinand starb C. im Jahre 1801 (an einem Tumor, und nicht – wie die Fama hartnäckig behauptete – an Gift). Mit → Guglielmi und → Paisiello bildet C. die größte Komponistendreiheit der ital. Oper seiner Zeit, als ein schöpferischer Geist, dessen Beweglichkeit und Ideenfülle auf seine Zeitgenossen elektrisierend gewirkt hat. Seine Einfälle sind klar, sprudelnd und verleugnen das dem Typencharakter der buffa Gemäße nicht in einer Note, wie die Part. der »Heimlichen Ehe« noch heute eindeutig erweist. Die Realistik der Intrigenoper der klassischen Epoche hat in C. ihren charakteristischsten Vertreter. Von C.s Instr.kompos.en sind 32 Kl.sonaten durch F. Boghens Neuausgabe wieder bekannt geworden. – Lit.: P. Cambiasi, Notizie sulla

vita e sulle opere di Domenico C., 1901; A. Bonaventura, Domenico C., 1914; R. Vitale, Domenico C., 1929; B. Raschi, L'opera com. ital. e il Matrimonio segreto, 1926/1928.

Clarinette → Klarinette.

Clarino (ital. Trompete), die alte hohe Tr. der Tr.kameradschaften, das Instr. des sich in hoher Lage bis zum f^3 erstreckenden sog. Clarinblasens. Über die Voraussetzungen dieser Kunst, die noch in J. S. Bachs hohen Tr.lagen nachklingt, vgl. J. E. Altenburg, Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, 1795, Neudr. 1912. – Lit.: H. Eichborn, Das alte Clarinblasen auf Trompeten, 1894.

Clavicembalo → Cembalo.

Clavichord → Klavier.

Clavis (lat. Schlüssel), ursprünglich Bezeichnung für die Tonlage und für die Orgeltaste, später für eine Stelle auf dem Liniensystem (Schlüssel).

Clemens non Papa wurde der um 1510 als Nordniederländer (oder Flame?) geborene Komp. Jacques Clement genannt, aus dessen Leben. nur zuverlässig bekannt geworden ist, daß er als Sänger und Komp. in Ypern und dann in Dixmuiden lebte, wo er um 1556 verstarb. Als Messen- und Motettenkomp. gehört C. n. P. zu den bedeutendsten niederländischen Meistern. »Wer Gesänge geschaffen wie jenen Klagegesang voll des zartesten wehmütigsten Mitleides (Vox in Rama) oder den Mariengesang (O Maria vernans rosa) oder die Weihnachtsmotette (Angelus ad pastores), der war von Palestrina kaum noch auf Schrittesweite entfernt« (Ambros). Neuere Untersuchungen haben dieses Urteil noch bes. nach der Seite volksnaher Wirkungen des Komp., der selbst 4 dreist. Bücher Souterliedekens (auf niederländ. Volksmelodien) herausgab, hin erweitert. Neudruck der Kirchenwerke in Commers Collectio op. mus. bat. – Lit.: K. P. Bernet Kempers, C. n. P. und seine Motetten, Diss. München 1926 (Augsburg 1928).

Clement, Franz (1780–1842), bedeutender österr. Geiger, dem Beethoven in der Zeit von C.s Wirksamkeit als Km. am Theater an der Wien sein V.konz. widmete (»Concerto par Clemenza pour Clement primo Violino e Direttore al Teatro a Vienne, da L. van Beethoven«, 1806).

Clementi, Muzio, der bedeutendste ital. Kl.meister der Hochklassik, in dessen Adern von der Mutter her wahrscheinlich dtsch. Blut floß, wurde 1752 als Sohn eines röm. Goldschmieds geboren. Der Knabe, der bereits einen Organistenposten versah, fand mit 14 Jahren in dem Engländer Sir P. Beckford einen Mäzen, in dessen Londoner Heim er sich bis 1770 in Ruhe seiner pianistischen und kompositorischen Ausbildung widmen konnte. Um diese Zeit, zu Anfang der siebziger Jahre, stellte er sich der Welt mit seinen ersten Kl.sonaten wie als hervorragender Kl.spieler und alsbald gesuchter Lehrer seines Instr.s vor. → J. B. Cramer, → J. Field, → A. Klengel, → Kalkbrenner, → Hummel gingen aus seiner Schule hervor. Der vielseitige Mann fand noch die Zeit, neben seiner verzweigten künstlerischen Arbeit sich an einer Kl.fabrik und einem Verlagsunternehmen

zu beteiligen. C., der 1832 auf seinem Landgut zu Evesham starb, stand bei fast allen Größen der klassischen Epoche in hoher Wertschätzung. Wenn Mozart, der 1781 sich mit C. in dem bekannten Wettstreit vor Kaiser Josef II. maß, hier eine Ausnahme bildet, lag das nicht zuletzt daran, daß sich damals die Vertreter zweier klavieristischer Klangkulturen gegenüberstanden: Mozart ganz eingestellt auf die subtile Klangstilistik der Kl.e des 18. Jhts., und C. von ihr wegstrebend, und schon ganz eingefangen von der Klangfülle und Klangmacht der neuen Hammerklavierinstr.e. Er drängte einer künstlerischen Aussprache zu, die ihr vollstes Verständnis bei Beethoven gefunden hat. »Von Clementi« – berichtet Beethovens Famulus A. Schindler – »waren fast alle Sonaten vorhanden. Für diese hatte er die größtmögliche Vorliebe und stellte sie in die erste Reihe der zu einem schönen Klavierspiel geeigneten Werke, dies eben wohl so wegen der schönen und frischen Melodien, als wegen der festen, darum leichtfaßlichen Formen, in denen sich alle Sätze bewegen.« Dieses Urteil Beethovens trifft den Grundcharakter der Mehrzahl der zwischen etwa 1770 und 1821 geschriebenen 106 Kl.sonaten C.s, deren Formmaximum etwa um die Mitte der achtziger Jahre schon erreicht ist. Die kurz vorher geschriebenen Sonaten op. 7, 10, 14 aber sind Schöpfungen eines Sturmes und Dranges, wie ihn die Kl.sonate in solcher Großheit und Kraft mit Ausnahme Phil. Em. Bachs nicht gesehen hatte. Und gerade sie haben an der überraschend schnellen Entwicklung des Sonatenkomp. Beethoven in der ersten Schaffensperiode einen bedeutsamen Anteil. – Unter den Studienwerken nimmt eine noch wichtigere Stelle als die Kl.schule (Méthode pour le Pianoforte) der Gradus ad Parnassum ein. – Lit.: Max Unger, Muzio C.s Leben, 1913; G. C. Paribeni, Muzio C. nella vita e nell'Arte, Milano 1921; A. Stauch, Muzio C.s Klaviersonaten im Verhältnis zu den Sonaten von Haydn, Mozart und Beethoven, Diss. Köln 1930.

Cochläus, Johannes (Joh. Dobnek), geb. 1479 zu Wendelstein bei Nürnberg, gest. 1552 zu Breslau, war als Kölner Magister artium der Lehrer → Glareans und gab seine vorher anonym gedruckte Schrift Musica später als Tetrachordum musices (1511 und spätere Aufl.) heraus. – Lit.: M. Spahn, Johannes C., 1898.

Coclicus, Adrian Petit, wichtiger Musikschriftsteller des 16. Jhts., der sich in dem Compendium musices und der Musica reservata von 1552 als erster Kommentator und Vorkämpfer des neuen Ausdrucksstils seines Lehrers → Josquin Desprez betätigte. – Lit.: O. Kade, Adrian Petit C., Monatsh. f. Musikforsch. 1897.

Coda (ital. Schwanz, Anhang), der Schluß bzw. Epilog einer zumeist größeren Musikform. Sie bringt oft das Hauptthema in verkürzter Form. In der Hochklassik, bes. durch Beethoven, wurde die C. – vor allem in Sonate und Konz. – zu einem wichtigen Formbestandteil.

col'arco, ital., »mit dem Bogen«.

colla parte, ital., »mit der Stimme«, Angabe für die Begleitung,

sich der Vortragsart der Hauptstimme anzupassen.

Collegium musicum ist im weiteren Sinne die Bezeichnung von Musikvereinigungen der verschiedensten Art (Singegesellschaften, Kantoreien, Instrumentalverbände). Wie die vokalen C. m. von der Beschaffenheit der Wormser »Singergesellschaft« des 16. Jhts. aus dem meistersingerlichen Kreise hervorgingen, so legten die wöchentlichen Übungsabende und zwanglosen Zusammenkünfte der Mitglieder der Hof- und Stadtorch. den Grundstock der instrumentalen Collegia. Im engeren Sinne aber bedeutet die Bezeichnung das akademische bzw. studentische C. m., das an den meisten deutschen Universitäten seit der Renaissance in Blüte stand. Das C. m. wirkte nicht nur bei akademischen Feiern mit, sondern war darüber hinaus oft ein sehr wichtiger Bestandteil des Musiklebens der Universitätsstädte (vgl. das Kapitel »Die akademischen Collegia musica« in A. Scherings Musikgeschichte Leipzigs, Lpz. 1926, S. 334ff.). Der Wiederbeleber der im 19. Jht. ausgestorbenen C. m. ist → Hugo Riemann gewesen, der in seiner Sammlung Collegium musicum (Breitkopf & Härtel) den jungen Vereinigungen sogleich eine ansehnliche Literatur zur Verfügung stellte. Heute hat sich das C. m. wieder an allen Universitäten des deutschen Sprachgebietes eingebürgert. – Lit.: H. Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen, o. J. (Abschnitt »Die Musik auf den Universitäten«); K. Nef, Die Collegia musica in der deutschen reform. Schweiz, 1897; Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jhts., 1902.

Colonne, Judas Edouard (1838 bis 1910), Jude, Begründer des seit 1873 bestehenden Pariser Konz.unternehmens (Concert national), das bald den Namen seines Gründers annahm.

Color (lat. Farbe, Ausschmükkung) → Koloratur und → Notenschrift.

Combarieu, Jules (1859–1916), Prof. am Collège de France, bedeutender Musikforscher, schrieb u. a. Études de philologie musicale, 1896–1898; Histoire de la musique, 2 Bde., 1913ff.

Comes, lat., Gefährte, → Fuge.

Commer, Franz (1813–1887), dtsch. Musikforscher, Mitbegründer des Berliner Tonkünstlervereins und der Gesellschaft für Musikforschung, gab u. a. die Sammelwerke heraus: Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI (12 Bde.); Musica sacra (28Bde.), 1839–1887; Coll. de comp. p. l'orgue des 16., 17., 18. siècles (6 Liefg.).

commodo, ital., bequem, gemächlich.

Compenius, Name einer berühmten deutschen Orgelbauerfamilie des 16./17. Jhts., deren Tätigkeit sich auf Mittel- und Norddeutschland erstreckte.

Concentus (lat. = Zusammensingen). Zum C. gehörten nach mittelalterlicher Auffassung alle kirchlichen Gesänge, die im Gegensatz zum akzentischen, deklamatorischen Vortrag wirklich gesungen wurden, also die Responsorien, Antiphonen, Hymnen, Sequenzen usw.

Concert, Concerto grosso → Konzert.

Conductus (lat. von conducere

= zusammenführen), eine der Hauptformen der mittelalterlichen Musik (Ars antiqua). Die Theorie des 12. Jhts. (Discantus positio vulgaris) nennt den C. einen mehrst. konsonierenden Tonsatz über einerlei Metrum, der auch Zusammenklänge untergeordneter Art zulasse. Eine Haupteigentümlichkeit des C. bestand darin, daß in ihm die Grundstimme, der Tenor, nicht übernommen, sondern – wie J. de Grocheo sagt – »neu geschaffen« war. – Lit.: J. Handschin, Notizen über die Notre-Dame-C., Kongreß-Bericht, Lpz. 1925.

con moto, ital., bewegt.

con sordino, ital., mit Dämpfer.

con spirito, ital., geistvoll, feurig.

Conti, Francesco Bartolommeo (1682–1732), bedeutender Kantaten- und Opernkomp., der seit 1701 als Hoftheorbist und (seit 1713) als Hofkomp. in Wien tätig war.

Corda, Saite, sopra una corda, auf einer Saite.

Corelli, Arcangelo, der bedeutendste Instrumentalkomp. des ital. Hochbarocks, der sich selbst il Bolognese nannte, wurde am 17. Febr. 1653 zu Imola geboren und genoß den Unterricht von Benvenuti in Bologna und M. Simonelli in Rom. Ob seine Ernennung zum Marchese di Ladenburg durch den Düsseldorfer Kurfürsten Jan Willem mit einem Aufenthalt in Deutschland zusammenzubringen ist, ist ebenso ungewiß wie die Annahme eines Aufenthaltes des jungen C. in Paris. Mittelpunkt seines Lebens und Schaffens wurde ihm Rom, wo C. 1679 als Opernkonzertm. tätig war und bald darauf in die Dienste der dort lebenden Königin Christine von Schweden und seit 1690 in die des Kardinals Ottoboni, seines größten Mäzens trat. Chrysander hat in seiner Biographie Händels (I, 211 ff.) eine anschauliche Schilderung der musikalischen Aufführungen im Palazzo Ottobonis gegeben, die C. bis zu seinem Tode (1713) leitete. C.s Schaffen, das sich vollständig auf die geigerische Hauptachse konzentrierte, umfaßt nur 6 Sammlungen: Triosonaten, getrennt in 24 Kirchensonaten (op. 1, 1681 und op. 3, 1689) und 24 Kammersonaten (op. 2, 1685 und op. 4, 1694) sowie je 12 Solosonaten für V. (op. 5, 1700) und Concerti grossi (op. 6, 1712).

Als Komp. gehört C. nicht zu den großen Umgestaltern der Tonkunst, sondern zu ihren hervorragendsten Stilvollendern. C.s Äußerung gegenüber Händel über dessen im franz. Stil geschriebene Ouvertüre zum »Trionfo del Tempo«, daß er sich auf diesen Stil nicht verstehe, weist auf die Besonderheit seiner Stilvollendung hin: sie ist eine ausgeprägt national begrenzte, die ihre Grenzen kennt, setzt und einhält. Das Maß des Ausdrucks wie auch der Technik aber liegt in der schlichten, stillen und in sich gekehrten Persönlichkeit eines Schaffenden, der die schwungvolle und große Geste des Barocks sich nur nach innen wenden ließ. Virtuose Schwierigkeiten und Künsteleien sucht man bei ihm vergeblich. Dafür trifft man aber vor allem in C.s Eröffnungssätzen und in seinem Largo wie Adagio auf eine Größe und leuchtende Schönheit, auf jenes breitausladende Singen,

dessen Einzigartigkeit und Einmaligkeit eben nur als Corellianisch festzuhalten ist. C.s Schreibweise hat unmittelbar und mittelbar ungeheure Wirkungen ausgestrahlt bis hin zu J. S. Bach, der Corellische Themen sogar in einer Orgelfuge bearbeitet hat. – Lit.: W. H. Riehl, C. im Wendepunkt zweier musikgeschichtlicher Epochen, München 1882; F. Vatielli, Il C. e i maestri bolognesi del suo tempo, Riv. mus. ital. 1916.

Cornelius, Peter (1824–1874), der hervorragendste schöpferische Musiker aus dem Kreise Liszts und Wagners, ein Neffe des gleichnamigen Malers, wurde 1824 zu Mainz geboren. Schon früh erkannte C., daß sein Leben sich um zwei Pole drehe: Wort und Ton. Im Anfang wurde er vom Vater für das Wort – den Beruf des Schauspielers – bestimmt, in Berlin, wo er den Unterricht → S. Dehns genoß, widmete er sich zunächst ausschließlich dem Ton. 1853, ein Jahr, nachdem C. in Weimar zu Franz Liszt gestoßen war, erfolgte der Ausgleich der beiden Mächte, mit denen er bislang gerungen hatte: Mit dem Liederzyklus op. 1 hatte der Dichtermusiker sein erstes Werk in die Welt gesandt. Wenige Jahre später folgte die komische Oper »Der Barbier von Bagdad«, die bei der von Liszt geleiteten Weimarer Uraufführung (1858) durch die Anhänger des Intendanten Dingelstedt niedergezischt wurde. 1859 wandte C. sich nach Wien, wo er sich eng an Richard Wagner anschloß, dem er 1865 nach München folgte, und auf dessen Vorschlag an die reorganisierte Musikschule berufen wurde. Das Streben, Wagner als Opernkomp. nachzueifern, das C. über die Grenzen seines Könnens hinauszudrängen drohte, brachte ihm schließlich zu seinem Glück die wahre Selbstbesinnung über die Artung seiner Künstlerschaft. Als er während der Arbeit an seiner Heldenoper »Der Cid« die Part. des Tristan kennenlernte, fühlte er sich so überwältigt, daß er den ersten Akt der Oper erst vollenden konnte, nachdem ihm die Wagnersche Part. gewaltsam abgenommen worden war. Nun gelangte er bald zu einer Klarheit über das ihm gesteckte Ziel, das er in den Worten festlegte: »In mir reift das Ideal der Umkehr von dieser himmelstürmenden Bahn in einer sinnigen und milden Begrenzung und Befestigung des von Wagner in seiner besten Zeit Errungenen, das rechte Kunstwerk der Zeit zu finden.« Die Verwirklichung dieser Absichten in seiner Oper Gunlöd, über deren Ausarbeitung er starb, hat C. nicht mehr erlebt (W. von Baußnern u. a. ergänzten die Gunlöd-Part., Max Hasse gab 1894 die Gunlöd-Fragmente in der Originalfassung heraus). C.' Bedeutung als Opernkomp. beruht weniger in Cid und Gunlöd, Schöpfungen, die im Bannkreis des von C. so sehr bewunderten Lohengrin stehen, als in seinem einzigartigen Barbier von Bagdad. Hier gestaltete sich ihm in feinen und echten Zügen das Bild einer nationalen komischen Oper, wie es schon lange vor seiner Seele stand. »Es ist sehr zu hoffen«, schrieb er, »daß eine Blüte der komischen Oper sich in Deutschland ans Licht ringen wird, in welcher das deutsche Wesen sein hellklingen-

des Lachen für alle Zeiten ausprägen wird. Wenn wir nur den verborgenen Schatz zu heben verstünden. Dieser Schatz ist das deutsche Gemütsleben in seinen mannigfaltigsten Gestaltungen. Der Dichter eines Librettos wird eben in Zukunft ein Dichter sein müssen und mit dem Komponisten im innigsten Verein ebenbürtiger Geister zur guten Stunde diesen Schatz ans Licht fördern. Eine solche Doppelpoesie wird sich nicht mehr mit glänzenden Seifenblasen augenblicklich erfundener und ebensoschnell platzender Stoffe abfinden ... Sie wird den guten deutschen Michel hinmalen, sie wird das Zusammenstoßen von Ideal und Wirklichkeit, wahrer Frömmigkeit und Pietisterei, Poesie und Prosa scharf nebeneinanderstellen und das alles mit dem lachenden Glorienschein echt deutscher Musik füllen, oder sie wird, wenn die flüchtig eilende Zeit nicht Zeit hat, zum Porträt zu sitzen, in die Vergangenheit greifen und die unvergänglichen Sagen von Till Eulenspiegel, dem Pfaffen Amis, den Lalen- oder Schildbürgern, oder eingebürgerte, wie Don Quijote, oder jüngst erzeugte, wie die Flegeljahre oder den Siebenkäs, in dem Licht ihres Zwiegestirns vor das deutsche Volk stellen.« – Außer im Barbier hat C. sein Bestes als Lyriker gegeben, der von Schubert »das tiefe Dichten und Weben über und in dem Gedicht« gelernt hatte. Die »Braut- und Weihnachtslieder« sind Gipfelwerke dieser innigen Gefühlslyrik, die Rheinischen Lieder ein Höhepunkt seiner herrlichen Naturgesänge. Eine von Max Hasse besorgte Ges.Ausg. der musikalischen Werke erschien (seit 1905) bei Breitkopf & Härtel und im gleichen Verlag eine Ges.Ausg. der Gesammelten Schriften und Briefe. – Lit.: A. Sandberger, Peter C., 1887; Max Hasse, Peter C. und sein Barbier von Bagdad, Die Kritik zweier Partituren, 1904; H. Paulig, Peter C. und sein Barbier von Bagdad, Diss. Köln 1923; Max Hasse, Der Dichtermusiker Peter C., 1923; C. M. Cornelius, Peter C., der Wort- und Tondichter, 1925.

Corsi, Jacopo, Florentiner Edelmann und Mitglied der Camerata, war auch selbst an der Erschaffung des neuen Stiles am Ende des 16. Jhts. aktiv beteiligt (C.s zwei Gesänge aus der Oper Dafne sind in Solertis Albori del melodramma veröffentlicht).

Cortot, Alfred, geb. 1877 zu Nyon, franz. Pianist aus der Schule von Decombe und Dièmer, seit 1907 Prof. am Pariser Cons.

Couperin, François (1668–1733), berühmtestes Mitglied der bekannten Organistenfamilie (vgl. H. Quittard, Les C., 1913; J. Tiersot, Les C., 1926), seit 1693 Pariser Hofklavizinist und (seit 1698) Organist von St. Gervais. Außer einer Kl.schule (L'art de toucher le clavecin, 1717) gab C. vier Bücher »Pièces de clavecin«, mit einem Anhang von Concerts royaux (Neudruck von Chrysander, 1869, und von M. Cauchie, 1932f.), und mehrere Sammlungen von Triosonaten heraus.

C. ist der erste bedeutende Vertreter des galanten Instrumentalstiles in Frankreich, der ihm schon seine nach allen Seiten hin klar bestimmten Konturen gab. Thematik, akkordische Begleitungsarten, Symmetriebildungen

statt barocker melodischer »Unendlichkeit« – alles zeigt schon das Gesicht des galanten Rokokos im Werke C.s. Seine Kl.suiten – Ordres – sind Zusammenfassungen einzelner Charakterstücke, die von Meisterhand entworfen sind. Wenn C. sich rühmte, in seinen musikalischen Charakterbildern »stets einen bestimmten Gegenstand vor Augen gehabt zu haben«, so gibt er sich hier unverhohlen als scharfblickender und als Gestalter auch scharf zupackender Realist seines aufgeklärten Zeitalters. Gehaltlich bewegen sich seine Schilderungen zwischen den Polen eines frisch-fröhlichen Optimismus und einer zarten, schwärmerischen Sentimentalität. Eine großen Anteil an dem galant-spielerischen Eindruck seiner Musik hat das reiche Verzierungswesen (agréments). – Lit.: A. Tessier, François C., 1926.

Couplet (vom lat. copula = Verbindung), ursprünglich die wechselnden episodischen Partien zwischen den Chorrefrains der alten Rondeaux. S. auch Rondo.

Courante, alter franz., schon im 16. Jht. von seinem Vortanz losgelöster Springtanz. Sehr charakteristisch für die C. des Früh- und Mittelbarocks ist der Wechsel ihres Grundrhythmus:

♩. ♪ ♩ und ♩ ♩. ♪

Der nationalstilistische Unterschied zwischen der franz. C. und der ital. Corrente bestand in der Anwendung des punktierten Rhythmus in der franz. Form, der zwar auch in der Corrente nicht selten zu finden ist, die sich aber durch schnelles Passagenwerk von der Courante unterschied. Im 18. Jht. verwischten sich die Unterschiede der nationalen Tanzformen vollends. → Mattheson verlangt nur für die Tanz- und Sing-C. den $^3/_2$-Takt, den Instrumental-C.n gesteht er weit mehr Freiheit zu: »Auf der Geige (die Viola da gamba nicht ausgeschlossen) hat sie fast keine Schranken, sondern suchet ihrem Nahmen durch immerwährendes Laufen ein völliges Recht zu tun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe« (Vollk. Kapellmeister). Über die Stellung der C. in der Suite → Suite.

Courvoisier, Walter, geb. 1875 zu Riehen bei Basel, wo er als Assistent an der Chirurgischen Klinik tätig war, bis er sich 1902 der Musik zuwandte und zunächst bei Selmar Bagge, dann bei → Thuille in München studierte. Seit 1910 wirkte er als Kompositionslehrer (1919 Prof.) an der Akad. der Tonkunst in München; gest. 1931. Wenn C., auf den die bedeutende Lehrbefähigung seines Meisters und Schwiegervaters Thuille überging, sich auch durch ein Instrumentalwerk – den Sinfon. Prolog zu Spittelers »Olympischer Frühling« – weiten Kreisen zuerst bekannt machte, liegt der Schwerpunkt seines Schaffens doch in der Vokalmusik. Mit Leidenschaft ersehnte er den Erfolg auf dramatischem Gebiete (→ Lanzelot und Elaine«, 1917, musikalische Komödie »Die Krähen«, Musikdrama »Der Sünde Zauberei«), der ihm in seinem reichen Liedschaffen unbestritten zuteil wurde. Insbesondere die Klaus-Groth- und Th.-Storm-Gesänge (op. 13), der Hebbel-Zyklus (op. 16), die 52 geist-

lichen Lieder (op. 28), die Lieder auf alte deutsche Gedichte (op. 29) sind Marksteine in der Entwicklung eines geistvollen, tiefsinnigen und eigenwillig sich seinen Weg bahnenden dtsch. Lyrikers. Unter seinen zahlreichen Chorwerken nimmt das Oratorium »Totenfeier« (op. 26) einen bes. Rang ein. – Lit.: Th. Kroyer, Walter C., 1928.

Coussemaker, Henri de (1805 bis 1876), franz. Musikforscher, einer der hervorragendsten Kenner der mittelalterlichen Musikgeschichte seiner Zeit. Schrieb u. a. Mémoire sur Hucbald, 1841, Histoire de l'harmonie au moyen-âge, 1852, Drames liturg. du moyen-âge, 1860, Chants populaires des Flamands de France, 1856. 1864–1876 gab C. als Fortsetzung der → Gerberschen Scriptores das vierbändige Sammelwerk mittelalterlicher Musikschriften: Scriptores de musica medii aevi, heraus. – Lit.: A. Desplanque, Étude sur les traveaux d'histoire et d'archéologie de Henri de C., 1870.

Cramer, Johann Baptist (1771 bis 1858), geb. 1771 zu Mannheim, einer der größten Kl.spieler der klassischen Epoche, fand ähnlich wie sein Lehrer → Clementi neben seiner künstlerischen Tätigkeit noch die Zeit zur Gründung und Leitung eines Musikverlages (C. and Co., London). Seine mehr als 100 Kl.-sonaten, seine Konz.- und Kammermusikwerke sind heute vergessen, frisch dagegen sind seine technisch wie künstlerisch gleich wertvollen Etüden geblieben. Sie entstammen ursprünglich dem 5. Teil von C.s »Großer Klavierschule« und sind in zahlreichen Neuausgaben (H. v. Bülow, Riemann u. a.) verbreitet. Beethoven, der C. sehr hochschätzte, hat seinen Neffen nach dessen Etüden unterrichtet, deren erste zwei Hefte er mit zahlreichen Randbemerkungen versah (Neuausgabe als The Beethoven-Cramer Studies von J. S. Shedlock, 1893). – Lit.: J. Pembaur, Anleitung zum gründlichen Studium und Analysieren der 84 Etuden von Cramer, 1901.

Credo → Messe.

Crecquillon, Thomas, Brüsseler Hofkm. Karls V. (gest. 1557 zu Béthune), einer der reizvollsten Chansonkomp.en seiner Zeit. Auch seine kirchlichen Werke (Messen, Motetten) sind von großem Wert.

crescendo, ital., anwachsend, stärker werdend, abgekürzt cresc., wird durch das Schwellzeichen < angezeigt. Über das Aufkommen des C. in der Musik s. auch Dynamik.

Cristófori, Bartolommeo (1655 bis 1731), Kl.bauer in seiner Vaterstadt Padua und (seit etwa 1690) in Florenz, wo Ferdinand von Medici ihn als Custos seiner Instr.sammlung anstellte. C. glückte als erstem die Erfindung des Hammerkl.s (s. Instrumente), des von ihm »Gravicembalo col piano e forte« genannten Instr.s.

Croce, Giovanni (um 1557 bis 1609), venezianischer Komp. aus der Schule → Zarlinos, seit 1603 Km. an S. Marco, war ebenso fruchtbar als Komp. von Madrigalen und Kanzonetten wie als Kirchenmusiker. – Lit.: Fr. X. Haberl, Giovanni C., Kirchenmusik. Jb. 1888.

Croft, William (1678–1727), Organist der kgl. Kapelle zu London und seit 1708 in der gleichen

Stellung an der Westminsterabtei. C. galt als einer der hervorragendsten Anthemkomp. seiner Zeit. Hauptwerke: Musica sacra und Musicus apparatus academicus.

Croma, alte Bezeichnung der Achtelnote.

Crüger, Johann (1598–1662), wirkte seit 1622 als Organist an der Berliner Nikolaikirche. Der Vertoner P. Gerhardts, der Herausgeber zahlreicher Gesangbücher (Neues vollkömmliches Gesangbuch, 1640; Praxis pietatis melica, 1647; usw.), deren Auflageziffern sich schnell phantastisch erhöhten, galt dem 17. Jht. mit Recht als der bedeutendste Kirchenliederkomp. (Herzliebster Jesu, Schmücke dich, o liebe Seele, Nun danket alle Gott, Fröhlich soll mein Herze springen usw.). C.s Choräle sind nach seinen eigenen Worten von 1649 »in stylo simplici« (in einfachem Stil) gesetzt, »damit sie auch in denen Kirchen, da der Chorus Musicus schlecht und schwach bestellt, könnten practiciret werden«. – Lit.: Elisabeth Fischer-Krückeberg, Johann C.s Choralbearbeitungen, ZfMW XIV; Dieselbe, Johann C. als Musiktheoretiker, ZfMW XII.

Csárdás (spr. tschardasch), ungar. Tanz aus zwei Teilen, einer langsamen Einleitung (Lassan, Lassu) und einem schnellen Hauptteil (Friska). »Die Frischkas haben etwas Brüskes, Stoßweises, Unregelmäßiges, Fragmentarisches und scheinen von plötzlichen Sprüngen begleitet. Man findet deren nie im 3/4-Takt geschrieben, und sie erhalten durch die Beständigkeit des 2/4- oder einfachen C-Rhythmus eine Festigkeit der Betonung, die sich bis zum Fürchterlichen steigern kann. Die Frischkas gehen meist aus Dur, während die vorhergehenden Lassans gewöhnlich in Moll gehalten sind. Oft kommt es vor, daß dieser Übergang durch die Kombination ihrer Rhythmen von je drei zu drei Takten bewerkstelligt wird, ein entzückender und doch feierlicher Eindruck« (Fr. Liszt, Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn).

Cui, Cäsar Antonowitsch (1835 bis 1918), russ. Komp., Offizier (Generalleutnant) und Musikschriftsteller (La Musique en Russie, 1880). Schrieb u. a. Opern: Der Gefangene im Kaukasus, 1857 (1882), William Ratcliff, 1868, Angelo, 1876, Matteo Falcone, 1908, usw.), 4 Orch.-suiten, Kl.- und Kammermusik und etwa 300 Lieder. C., der seine musikalische Ausbildung hauptsächlich → Dargomyshski und → Balakirew verdankt, gehörte eine Zeitlang der neuruss. Schule an, aber im Grunde doch nur als ihr Außenseiter. Grimmig hat → Mussorgski den Abfall seines einstigen Mitkämpfers für die Ideale der neuruss. Schule 1875 angeprangert: »Solange →Balakirews eiserne Faust sie noch zusammenhielt, da atmeten sie mit seinen mächtigen Lungen (doch nicht aus seiner vollen Heldenbrust) und stellten sich Aufgaben, die schon bedeutende Männer bewegt hatten. Nun aber hat Balakirews eiserne Faust sich gelockert – da fühlen sie sich sogleich schlaff und ruhebedürftig; wo aber diese Ruhe finden? In der Tradition, versteht sich« (Brief vom 19. 10. 1875 an W. Stassow). – Lit.: Comtesse Mercy-Argenteau, Caesar C., Paris 1888.

Cunz, Rolf, geb. 1890 zu Hanau, Musikschriftsteller, seit 1936 Referent für die Abt. Tanz im Reichspropagandaministerium.

Curschmann, Karl Friedrich (1805–1841), Berliner Liederkomp. aus der Schule → M. Hauptmanns und → Spohrs, der den Liedstil → Reichardts und → Zelters in die bald ausgeschliffene Bahn der Salonromantik überführte.

Curwen, John (1816–1880), engl. Geistlicher, baute die von Sarah Ann Glover erfundene Tonic-Solfa-Methode zum Gebrauch für den engl. Schulgesang weiter aus. Die Tonic-Solfa-Methode verwendet für die diatonische Leiter die Silben: Do, Re, Mi, Fa, So, La, Ti. – C. begründete 1853 eine T.S.-Gesellschaft und 1879 ein T.S.-College und gab außer der Monatsschrift The Tonic Solfa Reporter (seit 1851) zahlreiche Werke in T.S.-Notierung heraus. Er schrieb u. a.: The standard course of lessons and exercises on the T.S. method of Teaching Music, 1858. S. auch Tonika-Do-Methode.

Custos (lat.), der Wächter, hakenförmiges Zeichen, das in der älteren Notenschrift am Zeilenende sich befand, wo es den Stand der folgenden Note anzeigte.

Cymbal, vom griech. kymbalon, Schlaginstr., Becken. Cimbala = Glöckchen, primitive Glockenspiele des Mittelalters. Das C. als Hackbrett gehört der Familie der Klavierinstrumente (→ Klavier) an.

Czernohorsky, Bohuslaw, geb. 1684 zu Nimburg (Böhmen), Organist zu Assisi, wo → Tartini sein Schüler war, seit etwa 1735 KM.direktor in Prag, wo er eine rege Unterrichtstätigkeit entfaltete (→ Gluck, Tuma, Zach, Seeger gehörten seiner Schule an). Von den Kompos.en C.s, der 1740 starb, sind nur wenige erhalten. – Lit.: O. Schmid, Die musikgeschichtliche Bedeutung der altböhmischen Schule C.s, SIMG II.

Czerny, Carl (1791–1857), Schüler seines Vaters, des Wiener Pianisten Wenzel C., und → Beethovens, der ihn nach Em. → Bachs »Versuch« unterrichtete und von dem er bes. sein unübertreffliches Legatospiel erlernte. C.s Hauptbedeutung liegt in seiner Lehrtätigkeit (Franz Liszt gehört zu seinen Schülern) sowie in seinen auch im heutigen Kl.-unterricht noch viel gebrauchten klavierpädagogischen Werken (Große Pianoforteschule, op. 500; 40 Tägliche Studien, op. 337; Schule des Legato und Staccato, op. 335; Schule der Geläufigkeit, op. 299; Schule der Fingerfertigkeit, op. 740; Die Schule des Virtuosen, op. 365; Schule der Verzierungen, op. 355). – Lit.: H. Steeger, Beiträge zu C.s Leben und Schaffen, Diss. München 1924; F. Hasenöhrl, C.s solistische Klavierwerke, Diss. Wien 1927.

D

D, die zweite, im Ganztonabstand zu C stehende diatonische Tonstufe. Abkürzung von → Discantus, → Dominante; d. c. = da capo, von Anfang; d. s. = dal segno, vom Zeichen; d. m. (lat.) = dextra manu, mit der rechten Hand.

da capo, ital., abg. d. c., von Anfang, d. c. al fine = von Anfang bis zu der durch »Fine« (Schluß) bez. Stelle.

Dämpfer, Dämpfung (ital. Sordino), bei Kl.instr.en die durch ein Pedal bediente Vorrichtung, die das Nachklingen der Saiten verhindert (Zeichen für das Heben des Pedals = Ped., auch »senza sord.« [ohne Dämpfung]). Bei den Streichinstr.en wird der D. auf den Steg aufgesetzt, bei den Blechinstr.en wird ein Holzkegel in die Stürze eingeschoben, Hörner, Tr. und Pk. werden auch mit der Hand gedämpft. Bei Trommeln tritt die D. durch Zwischenschieben eines Tuchstückes zwischen Fell und Schnarrsaite ein.

Dänische Musik. Über die älteste D. M. vgl. den Abschnitt »Nordische Musik«. Ihre erste Blütezeit erlebte die dän. Tonkunst unter König Christian IV. (1577–1648). Angul Hammerich nennt die Epoche »eine lächelnde Oase inmitten einer großen und ziemlich unfruchtbaren Öde der dän. Musikgeschichte«. Trotz der auf die Gründung einer nationalen Tonschule gerichteten Bestrebungen König Christians konnten die einheimischen Komponisten, wie M. Borchgrevinck oder Hans Nielsen und → G. Voigtländer, mit den ausländischen Musikern, an deren Spitze → Heinrich Schütz (seit 1633 dän. Hofkm.) stand, nicht wetteifern. In der Barockepoche gaben ital. Oper und franz. Ballett den Ton an, dann gewann die dramatische Musik der dtsch. Komp. (→ R. Keiser, → Gluck, → J. A. P. Schulz, → J. G. Naumann) an Boden, die sich mit L. Ä. Kunzen und → Fr. Kuhlau mehr und mehr den Zielen einer national-dän. Tonkunst näherte. Erst die Romantikergeneration von 1800 erreichte dieses Ziel wirklich, an ihrer Spitze → J. P. E. Hartmann und der Wiedererwecker des dän. Volksliedes A. P. Berggreen. Die Bahn war frei für Dänemarks größten Musiker des 19. Jhts., → Niels Gade, den Mittelpunkt eines goldenen Zeitalters der D. M., das alle Sehnsüchte nach einer Nationalmusik Dänemarks zur Erfüllung brachte. Die Weiterentwicklung verlief, fast unberührt von den großen Erschütterungen der gleichzeitigen europäischen Tonkunst, über A. Enna, Carl Nielsen zu → P. v. Klenau, N. Raasted und J. Benzon als Hauptvertretern ihrer Musikergenerationen. Ihr Leitstern aber blieb – nach einem Wort Carl Nielsens – das alte Gadesche Ideal einer stets klaren und leicht faßlichen Musik. – Lit.: W. Behrend, Musik. Länderkunde Dänemarks, Kongreßbericht der IMG, Wien 1909; Derselbe, N. W. Gade, 1917; Derselbe, J. P. E. Hartmann, 1918; A. Hammerich, Dansk Musikhistorie, 1921; Derselbe, Die Musik am Hofe Christians IV. von Dänemark (übersetzt von C. Elling), Vj 1893; Torben Krogh, Zur Geschichte des dän. Singspiels im 18. Jht., 1924; W. Niemann, Die Musik Skandinaviens, 1906; H. Panum und W. Behrend, Illustreret Musikhistorie, 1897 und 1905; H. Thuren, Das dän. Volkslied, ZIMG 1907/1908.

Dalayrac, Nicolas (1753–1809), franz. Opernkomp., wurde nach dem Erfolg von »Nina« (La folle par amour, 1786) über Nacht der bekannteste und beliebteste Meister der Opéra comique. Er war mehr als nur ein Komp. der Anmut und Liebenswürdigkeit, dessen Romanzen von der ganzen Musik-

welt seines Zeitalters nachgeträllert wurden. In den ernsten und tragischen Opern hat sich D. ersichtlich von der Kraft und dem Schwunge → Glucks mitreißen lassen. Opern wie Raoul Sire de Crequi oder Macdonald, ein Werk, über das K. M. v. Weber sich sehr anerkennend geäußert hat, stehen weit über den meisten Eintagsschöpfungen der Schreckenszeit. D.s geschichtliche Bedeutung liegt bes. darin, daß er in den Wahnsinnsszenen der Nina, deren Bühnenfähigkeit zunächst für unmöglich gehalten wurde, dem Realismus der Revolutionsepoche die Bahn gebrochen hat. – Lit.: A. Adam, Dalayrac, in: Souvenirs d'un musicien, 1857.

d'Albert → Albert.

Dalcroze, Emil → Jaques-Dalcroze.

Damm, Gustav (1830–1904), eigentl. Theodor Leberecht Steingräber, Begründer des Leipziger Verlagshauses u. Herausgeber der bekannten D.schen Klavierschule.

Dancla, J. B. Charles (1818 bis 1907), franz. Geigenvirtuose aus der Schule → Baillots, seit 1857 Prof. am Pariser Cons. und Primgeiger eines Streichqu.s. Von seinen Kompos.en sind nur noch die Studienwerke lebensfähig (Études brillantes, op. 73; École du Mécanisme, op. 74; Méthode progressive de violon).

Dankert, Werner, geb. 1900, dtsch. Musikforscher, seit 1926 Privatdozent (1937 Prof.) in Jena. Schrieb u. a. eine Geschichte der Gigue, 1924; Ursymbole musikalischer Gestaltung, 1932.

Dannreuther, Edward, geb. 1844 in Straßburg, gest. 1905 zu London, Pianist und Musikschriftsteller, der sich in England bes. als Vorkämpfer Wagners betätigte (1872 gründete D. den Londoner Wagner-Verein). Außer Übersetzungen einer Anzahl Wagnerscher Schriften ins Englische schrieb D. eine wichtige Arbeit über das musikalische Verzierungswesen (Musical Ornamentation, 2 Bde., 1893/1895) sowie den 6. Bd. der Oxford hist. of music, 1905.

Danzi, Franz (1763–1826), Sohn des Cellisten des Mannheimer Orch. Innozenz D., dessen Unterricht er (nebst dem Abbé → Voglers) genoß. Vom Cellisten stieg er 1798 zum Vizekm. der inzwischen nach München übergesiedelten Kapelle auf. 1807 bis 1808 wirkte er als Hofkm. in Stuttgart, wo er → K. M. v. Weber in den schwersten Lebensstürmen Vorbild und Führer wurde. Noch 1824 schrieb Weber dem alten Freunde: »Sie wissen, daß eigentlich nur Ihr Beifall, Ihre Aufmunterung, mich in Stuttgart der Kunst erhielten.« Von Stuttgart ging D. als Hofkm. nach Karlsruhe. Der in seinen Instrumentalwerken das »Mannheimer« Erbe gediegen Verwaltende steht als Opernkomp. in der Schmiede der großen durchkomponierten dtsch. Oper (Die Mitternachtsstunde, 1788; Triumph der Treue, 1789; Iphigenie in Aulis, 1807; Rübezahl, 1813. Zu den in den Lexika verzeichneten erhaltenen Opern D.s ist nachzutragen die Part. der Oper Der Kuß, 1799 [Bibl. des Verfassers]). – Lit.: M. Herre, Franz D., Diss. München 1924; E. Reipschläger, Schubaur, D. und Poißl als Opernkomponisten, Diss. Rostock 1911.

Dargomyshski, Alexander Sergiewitsch (1813–1869), russ.

Komp., den die sog. neuruss. Schule als ersten Vertreter ihrer Ideen anerkannte. »Denn er brachte in die Kunst ein gewisses ‚Etwas' hinein, was vor ihm niemand vermutete und was zu seinen Lebzeiten und sogar noch nach seinem Tode nicht als völlig möglich anerkannt wurde« (Mussorgski). → Mussorgski hat hier vor allem D.s Opern nach Texten Puschkins im Auge (»Russalka«, 1855, und »Der steinerne Gast«, ganz rezitativisch-deklamatorisch, von Cui beendet und instrumentiert von Rimski-Korssakow). In einem weit gemäßigteren Stile sind D.s Lieder und Orch.werke geschrieben (Finnische Phantasie, Kleinrussischer Kosakentanz, Baba-Jaga oder Von der Wolga nach Riga). – Lit.: O. v. Riesemann, Monographien zur russ. Musik I, 1922.

David, Félicien (1810–1876), Jude, studierte am Pariser Cons. (→ Fétis, → Benoît), dessen Bibliothekar er als Nachfolger von → Berlioz wurde. Nachhaltigen Erfolg hatten nur die sinfonische Ode Le désert (Die Wüste, 1844) und die Oper Lalla Roukh (1862), Kompos.en, in denen der 1835 vor den Verfolgungen der Saint-Simonisten in den Orient Geflüchtete seine dort gesammelten Eindrücke geschickt verwertete. – Lit.: R. Brancour, Félicien D., 1911.

David, Johann Nepomuk, geb. 1895 zu Elferding (Oberdonau), schrieb Sinfonien, Chorwerke (Deutsche Motetten, Cantiones chorales, Oratorium Das Ezzolied), Kammermusik und zahlreiche Kompos.en für Orgel. D. strebt der großen und festen Form zu auf der kompositorischen Grundlage der Polyphonie.

Davies, Henry Walford (Sir), geb. 1869 zu Ostwestry, seit 1919 Prof. am Univ. College of Wales, seit 1924 Organist der St.-George-Kapelle zu Windsor. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in seinen Chorwerken (Days of Man, Ode on Time, Dante Fantasy, usw.) und in seiner Kammermusik (Streichqu.e, Kl.-trios, Suiten, V.sonaten, usw.).

Debussy, Claude Achille (1862 bis 1918). Wie fast alle großen Komp. Frankreichs durchlief D. die traditionelle Studienbahn des Pariser Cons. mit dem Abschluß des Rompreises, den er 1884 mit der Kantate »L'enfant prodigue« gewann. Schon die aus der Villa Medici, dem Sitz der Preisträger, nach Paris gesandte sinfonische Suite »Printemps« sowie die Rossettiszene »La demoiselle élue« bogen scharf aus der Richtung des Klassizismus und der franz. Nachromantik aus. Die Zeit der Wandlung war angebrochen, die ihren Abschluß mit der sinfon. Dichtung nach Mallarmés »Prélude à l'après midi d'un faune« (1892) fand. D. hatte das Tor seines neuen Stiles weit aufgestoßen, als dessen Hauptwerke noch genannt seien: Sinfonische Dichtungen: Nocturnes, 1899; La Mer, 1904; Ibéria, 1907; das lyrische Drama »Pelléas et Mélisande«, 1902. Gesänge und zahlreiche Kl.kompos.en (Petite suite, Estampes, Pagodes, Images, Préludes usw.).

D.s Kunst ist – nach einer Periode der Wagner-Nachahmung – die bewußte Reaktion eines eminent nationalbewußten Musikers. Am schärfsten tritt dieser Gegensatz, weil hier in vollster Absichtlichkeit, in Pelléas und

Mélisande zutage, einem Werk, das in seinen dramatischen Zielen von der formelhaft schlichten Deklamation bis zur Instrumentation Antipode der Dramatik Wagners ist. Der großen Ausdrucksgebärde des dtsch. Meisters stellte D. seine aus dem Eindruck geborene impressionistische Tonkunst entgegen. Die übergroße Mehrzahl seiner Kompos. ist schon ihrer Betitelung nach Schilderungsmusik. Aber sie hat keinerlei Zusammenhänge mit der früheren programmatischen Tonkunst, sie ist nach D.s Worten »keine direkte Nachahmung, sondern seelische Übertragung dessen, was in der Natur nicht sichtbar ist«. Diese Worte treffen den innersten Kern des schildernden Impressionismus, dessen neue Mittel am sinnfälligsten in der Harmonik sich offenbarten (häufige Anwendung der Ganztonskala und der auf ihr beruhenden harmonischen Verbindungen, Zurückdrängung der musiklogischen durch rein statische, farbige Klangwirkungen, gelegentliche Nichtauflösung dissonanter Akkorde usw.). D., der den musikalischen Impressionismus bis an seine Grenzen ausbaute, hat diesen Ausbau bewußt im nationalfranz. Sinn für die klare und elegante Form vorgenommen. Gerade hier ist er ein traditionsgebundener Neuerer gewesen, der am Ende seines Schaffens sogar den Weg zur Sonate (drei Sonaten von 1916) zurückgefunden hat. – Lit.: Correspondence de Claude D. et P. F. Toulet, 1929; Lettres de Claude D. à son Editeur (hrsg. von J. Durand), 1927; Fr. Gysi, Claude D., 1926; Ch. Koechlin, Debussy, 1927; L. Laloy, Debussy, 1909; R. van Sant, Debussy, 1926; G. Setaccioli, Debussy (dtsch. Ausg.), 1911; L. Vallas, Debussy, 1927; Derselbe, Les Idées de Claude D., 1927; O. Wartisch, Studien zur Harmonik des musikalischen Impressionismus, 1930; M. Emmanuel, Pelléas et Mélisande, 1926.

decrescendo, ital., in der Tonstärke abnehmend.

Dedekind, Constantin Christian (1628–1715), der erste dtsch. Konzertm. der Dresdner Oper und Sächsische Hofpoet, trat 1657 mit seinem Hauptwerk, der »Älbianischen Musenlust«, hervor, eine der besten Liedersammlungen ihrer Zeit. In ihr vollzieht sich die Wendung von der liedhaften Kleinform des Hamburger Liedstiles zu lyrischen Gebilden von einer oft überraschenden Tiefe und Klangschönheit. – Lit.: Fritz Stege, Const. Christ. D., ZfMW VIII.

deficiendo, abnehmend, nachlassend.

Deiters, Hermann (1833–1907), Altphilologe und Musikforscher, Schüler → O. Jahns, dessen Mozart-Biographie er in 3. und 4. Aufl. herausgab. Auch um die Herausgabe von Thayers monumentaler Beethoven-Biographie hat er sich verdient gemacht.

Deklamation. Musikalische D. im engeren Sinne bedeutet das Hervorheben des Sinn- und Gefühlsgehaltes eines vertonten Textes. Die verschiedenen Gradabstufungen der D. sind durchaus nicht alle rein musikalisch fundiert, ja die extremsten D.s- und Rezitationsstile gehen auf schroffe Zweckforderungen des durch Musik betonten Wortes und Textes zurück (vgl. Rezitation im Gregor. Choral [→Kirchenmusik], im stile recitativo um 1600). Am

einfachsten gestalten sich die D.s-verhältnisse im → Volkslied und den ihm nahestehenden Gesängen, weil hier die Gesetze der musikalischen D. von Sprachrhythmus und Sprachmelodie bestimmt werden. Je mehr aber die Eigenkraft der Musik zunimmt, um so schwieriger wird das Problem der D., und selbst große Meister haben nicht immer die zwischen den Forderungen korrekter D., Takt und Rhythmus entstehenden Konflikte gänzlich aus dem Wege räumen können. Dann entstehen Gebilde, von denen der im allgemeinen die Gesetze der richtigen D. peinlich einhaltende → Weber sagte, daß in ihnen »der ganzen inneren Wahrheit der Melodie das vollkommen richtige Gewicht einzelner Silben geopfert werden« dürfe. Gänzlich auf die Grundlage der »treuen Wiedergabe des natürlichen Sprachausdrucks und Sprachakzents« hat → R. Wagner die musikalische D. gestellt, der bes. in der Schrift »Oper und Drama« ihre Grundsätze entwickelte.

Delibes, Léo (1836–1891), franz. Komp. aus der Schule A. Adams, 1865 Chordirektor der Großen Oper zu Paris und seit 1881 Prof. am dortigen Kons., dessen graziöse Ballette Coppelia (1870) und Sylvia (1876) sich unentwegt größter Beliebtheit erfreuen.

Delius, Frederick (1863–1934), engl. Komp. (Sohn naturalisierter dtsch. Eltern), widmete sich erst nach mehrjähriger Tätigkeit als Kaufmann und als Pflanzer in Florida der Musik (er studierte am Leipziger Kons. gemeinsam mit → E. Grieg, von dem er mehr lernte als von seinen eigentlichen Lehrern). Aus seinem reichen Schaffen ragt »Eine Messe des Lebens« (Oratorium nach Nietzsches „Also sprach Zarathustra") als bekanntestes Werk hervor. Er schrieb außerdem mehrere Opern (Romeo und Julia auf dem Dorfe, 1907; Fennimore und Gerda, 1919; u. a.), Orch.-stücke, darunter eine norweg. Suite, Variationen »Appalachia«, »Song before Sunrise«, ein Kl.- und ein V.konz. und viel Kammermusik. D.' harmonische Farbenpracht ist viel bewundert worden als Merkmal einer höchstpersönlichen Schreibweise, der allerdings die Kraft zur Meisterung großer Formen fehlte. – Lit.: M. Chop, Frederick D., 1907.

Deller, Florian (1729–1773), Konzertm. und Hofkomp. zu Stuttgart, dessen Ballette nach Noverre Schubart »von ganz Europa bewunderte Meisterstücke« nannte (Neuausgabe von D.s Balletten durch H. Abert in DDT XLIII–XLIV).

Demantius, Christoph (1567 bis 1643). Der Zittauer und (seit 1604) Freiberger Kantor ist einer der markantesten Musiker der Schütz unmittelbar vorhergehenden Generation sowohl in seinen Kirchenkompos. (6st. dtsch. Passion von 1631, Corona Harmonica, Triades Sioniae u. a.), wie in seinen dtsch. Liedern und Tänzen, Kanzonetten, Villanellen usw. Neben innigen Liebesliedern, frischen Tanzgesängen stehen kräftige und markige Liedschöpfungen, wie das »allen ritterlichen Helden und Kriegsleuten der ganzen Deutschen Nation« gewidmete Tympanum militare, ein mit großer Eindringlichkeit geschildertes Schlachtgemälde. Schon R. Kade hat D. auch als fruchtbaren Liederdichter ange-

sprochen, bei dem aber wohl zu scheiden ist zwischen ansprechenden Eigenleistungen und sehr zahlreichen Übersetzungen. D. ist auch der Autor zweier musiktheoretischer Schriften (Formae musices, 1592; Isagoge artis mus., 1607). – Lit.: R. Kade, Christoph D., Vj 1890.

Denkmäler der Tonkunst, Bezeichnung der umfassendsten Quellenwerke der Tonkunst. Schon der Musikforscher → Forkel plante die Herausgabe einer »Geschichte der Musik in Denkmälern«, die auf 50 Foliobände berechnet war, aber trotz der eifrigen Bemühungen des Wieners J. F. von Sonnleithner nicht zur Ausgabe gelangte. Erst in einer viel späteren Zeit traten die D. d. T. ins Leben: die Denkmäler deutscher Tonkunst (seit 1892), die Denkmäler der Tonkunst in Bayern, zweite Folge der D. dtsch. T. (seit 1900), die Denkmäler der Tonkunst in Österreich (seit 1894). Auch zahlreiche andere Ges.Ausg.en – dtsch.e und ausländische – sind ihrer Anlage und Bestimmung nach dann den Denkmälern gleichzuachten, wenn sie den Ansprüchen auf Zuverlässigkeit und Genauigkeit voll entsprechen. Eine leicht zugängliche Zusammenstellung der Denkmälerreihen in Schiedermairs Einführung in das Studium der Musikgeschichte, 1930.

Desprez, Josse, gen. **Josquin,** der Generationsführer der niederländ. Tonkunst seiner Epoche, um 1450 im Hennegau geboren, wahrscheinlich Schüler → Ockeghems, lebte und wirkte in Mailand, Rom, Cambrai, Paris, Modena, Ferrara und starb 1521 als Präbendar zu Condé. Josquin ist der erste große Zusammenfasser aller Errungenschaften des Niederländertums, dessen Werk die erste Phase einer weltumspannenden Stilvollendung bedeutet. »Dieser Stil gestaltete sich reich, energisch, alle Einzelheiten individuell belebend, aber ohne phantastisch, spitzfindig oder überladen zu werden, da vielmehr Maß und lichtvolle Klarheit diesen festen musikalischen Gestaltungen etwas eigentümlich Edles und Bedeutendes gibt« (Ambros). Diese noch immer unanfechtbare Feststellung gilt zwar im wesentlichen von Josquins kirchlichen Kompos.en, aber der Übergang aus dem transzendenten Idealismus der religiösen Musik in die weltliche vollzog sich ohne Gewaltsamkeiten und Stilschwankungen. Auch in der Chanson, und gerade in ihr, begegnet man dem Meister der Reservatamusik, der seiner und der kommenden Zeit das Tor einer sinnvoll sprechenden Ausdrucksmusik zuerst erschloß. Josquins Satzlehre ist in dem Ko.-Lehrbuch (Compendium musices: Regula contrapuncti secundam doctrinam Josquini de Pratis, 1552) seines Schülers A. Petit Coclicus niedergelegt.

Eine Ges.Ausg, von Josquins Werken wird seit 1921 im Auftrag der Vereinigung für niederländ. Musikgeschichte von Smijers herausgegeben. – Lit.: O. Ursprung, Josquin des Près, Bull. Un. mus. 1926; Fr. Blume, Josquin, Drachentöter 1926.

Destouches, André (Kardinal, 1662–1749), franz. Opernmusikintendant (seit 1728), der bemerkenswerteste Komp. der franz. Oper zwischen → Lully und → Rameau (Hauptwerk

Omphale, 1701). – Lit.: K. Dulle, Destouches, Diss. Lpz. 1909.

Deutsch, Otto Erich, Jude, geb. 1883, Wiener Musikforscher (Prof.), widmete sich bes. der Schubert-Forschung (mit Scheibler Herausgeber von Fr. Schubert, Die Dokumente seines Lebens, Bd. I und II, 1913f.).

Deutsche Musik. Die wichtigste Erscheinung der ältesten D. M. besteht in ihrer Zugehörigkeit zum Kreise des Terzen- und Sextensingens der nordischen Völker (→ Nordische Musik). Denn hier, in einem naturgegebenen Rassegeschenk des Dur- (und Moll-) Empfindens offenbarte sich schon jener musikalische Hauptbegabungsfaktor, der auf das Harmonische hinweist, zum harmonischen Reichtum und zur harmonischen Fülle der späteren dtsch.en Musik. Sehr groß war der Anteil der Musik am Vortrag der altgermanischen Dichtung. Neben den Brauchtumsgesängen bestand das zur Harfe (cithara teutonica) gesungene Lied der »geselligen Kleinlyrik«, das Preislied, das Heldenlied. Der Vortrag des altgermanischen Verses, des Stabreims, war ein ebensowohl vom Wort bedingtes wie das Wort selbst tragendes und hebendes Ausdrucksmusizieren (vgl. J. Müller-Blattau, Musik. Studien zur altgermanischen Dichtung, Dtsch. Vj. f. Lit., Wiss. u. Geistesgesch. 1925, 3. Bd.). Neben der reichgegliederten Tanzmusik (Tanzgesang) bestand eine differenzierte Kriegsmusik (Schlachtrufe, Schlachtgesänge, Siegeslieder, Klagelieder, Klagechöre nach der Schlacht, Schwerttänze usw.). Eine ungelöste Frage ist es, ob die altgermanische Tonkunst, der vor allem in den → Luren hochwertige Instr.e zur Verfügung standen, eine selbständige, vom Wort unabhängige Instrumentalmusik gekannt hat. Wenn auch die KM., vor allem durch ihr fremdstämmiges Tonartensystem, schon gegen die autochthone dtsch. Tonkunst stand, gelang es umgekehrt dieser, schon im frühmittelalterlichen Kirchengesang gelegentlich ihre Eigenkraft durchzusetzen: so in dem konsequenten Höhersuchen der melodischen Spitze, auf das → P. Wagner schon aufmerksam gemacht hat. Die in St. Gallen gipfelnde deutsche Sequenzenkunst (→ Sequenz) zeigt ebenfalls zahlreiche Durchbrüche der volkhaften dtsch. Dur-Melodik. In noch weit größeren Verhältnissen wiederholte sich dann die gleiche Erscheinung in der Epoche des → Minnegesangs und seines bürgerlich-meistergesanglichen Nachspieles (→ Meistersinger). Der jungen → Mehrstimmigkeit standen die Deutschen zunächst abwartend gegenüber, und auch die Polyphonie der stammverwandten Niederländer (→ Niederl. Musik) war ihnen ein Problem, mit dem sie sich alsbald in zähester und gründlichster Kunstarbeit auseinandergesetzt haben. Ihre ersten Früchte reiften in der einzigartigen Glanzzeit des mehrstimmigen dtsch. Liedes, des Singens der gesamten Nation –, die von den Tagen eines → Heinrich Finck bis zu denen → Isaacs, → Senfls und → Paul Hofhaimers reichten, in dessen Schaffen auch die von → K. Paumann ausgehende große dtsch. Orgelkunst einen ragenden Gipfel erreichte. Jetzt war das musikalische Deutschland zum

Wettkampf mit den anderen großen Musiknationen voll gerüstet. Den in Deutschland ansässigen niederländ. Meistern, vor allem → Orlando di Lasso, hatten die dtsch.en Komp.en abgesehen, was ihnen zur letzten technischen Ausbildung noch fehlte. Ein gewaltiger geistiger Antrieb aber ging von → Luther, dem musikbegeisterten Reformator, aus, der die große motettische Polyphonie der → J. Walter, → S. Dietrich, → Eccard, → M. Prätorius usw. auslöste. → Regnart und der Süddeutsche → L. Lechner bereiteten in ihren Villanellen und Kanzonetten eine neue Liedsituation vor, in die am Ende des Jahrhunderts der große → Hans Leo Haßler umgestaltend eingriff, der dem dtsch. Liedstil eine neue Grundlage schuf. Auf instrumentalem Felde gesellte sich zu Orgel und Laute das Kl. als ein vor allem über die Leistungen der Hofhaimer-Schule die Gleichberechtigung heischendes Instr. Und in der Tat konnte sich die kompositorische Arbeit der sog. Koloristen neben den Imitationsgattungen → Ricercar, → Fantasie, → Kanzone der dtsch.en Orgelmeister wohl sehen lassen.

Im Barockzeitalter stellte das Vordringen der neuen Musik Italiens an die Behauptungskraft des dtsch. Musikers höchste Anforderungen. Die wundervollste Entfaltung dieser Kraft zeigt das Schaffen von → H. Schütz, der fast die Entwicklung eines vollen Jahrhunderts in zahlreichen Gattungen (Oratorium, Passion, Motette, geistliches Konz.) bestimmte. Von → Melchior Franck und → J. H. Schein nahm die Barocksuite ihren Anfang, deren Aufblühen vor allem → J. Rosenmüller, → Erlebach, → J. S. Kusser und die Süddeutschen → Johann Fischer und → G. Muffat gefördert haben. Auch in der Kl.-, V.- und Kammermusik bildete die Suite das Kernstück, und gehaltlich war sie eine der großartigsten wie feinsten Spiegelungen des dtsch. Volkscharakters im Bereich der Kunst.

Langsam und zögernd löste sich das Sololied, dem in → H. Albert sein erster großer Meister erstand, von der polyphonen Vorform ab. Zu seinem Glücke hielt sich das frühbarocke Lied von der Nachahmung der ital. Monodie fern und folgte dem bes. von → J. Rist ausgesprochenen Grundgedanken einer dtsch. Volkstümlichkeit und Einfachheit. Er blieb der Leitsatz der großen sächsischen Liedkomponisten → Hammerschmid, → Dedekind und → A. Krieger wie der Süddeutschen R. Vötter und Laurentius v. Schnüffis, des Hamburgers → J. W. Franck. In der Oper des Barock ging das Ringen der dtsch.-ital. nationalen Gegenkräfte am sichtbarsten vor sich. Die großen Residenzen gingen schon früh der dtsch. Oper verloren, die sich in den kleinen sächsisch-thüringischen Residenzstädten wie in den Messezentren Nürnberg, Leipzig, Hamburg festsetzte. Hätten die verantwortlichen Träger der dtsch. Kultur (nicht zuletzt auch die Dichter!) die Zeichen des herrlichen Hamburger Opernaufschwunges unter R. Keiser recht verstanden, hätte diese Blüte nicht so kurzlebig zu sein brauchen und würde Deutschland → Händel nicht an die ital. Welt-

oper verloren haben. Trotz dieses gewaltigen Verlustes – der Hingabe der halben Schaffenskraft Händels – ging die Musik des Barockzeitalters in einer seiner inneren Großheit entsprechenden Wucht und Würde zu Ende: dort in dem repräsentativen österr. Musikbarock von → J. J. Fux und im Herzen Deutschlands in der umfassenden, das Deutschtum in seiner ganzen Fülle und Tiefe in Töne bannenden Musik → J. S. Bachs. Während das gewaltige Finale dieser dtsch. Stilvollendung sich abspielte, war in der Romania der neue galante Stil schon auf dem Marsche, an den Deutschland zuerst in Zwischenmeistern, wie → Telemann, → Graupner, → Fasch, Anschluß fand. Unter den großen Schulen, in denen sich damals die dtsch. Musikkraft konzentrierte, gehört der Berliner Kreis der Musiker um Friedrich d. Gr. gänzlich dem galanten Stil an. Die in der stilistischen Weiterentwicklung die Berliner ablösende → Mannheimer Schule hatte vor allem die stammesartliche Bindung der führenden Komp.en jener voraus. Die Schöpfungen von → Joh. Stamitz, → Fr. X. Richter wie → A. Filtz durchpulste der eine gleiche Schwung des dinarischen Temperaments. Die gewaltigen Erfolge der Mannheimer Instrumentalmusik hatten eine Schwerpunktsverlagerung im dtsch. Musikkreis zum Süden hin im Gefolge, die sich bis zur Vollendung des Stiles nicht mehr änderte. Und nur noch eine Verschiebung in der süddtsch. Raumschaft selbst von Mannheim-München nach Wien trat ein, wo durch G. von Reuter, → Monn, → Wagenseil u. a. vorbereitet war, was durch die von den entgegengesetzten Polen der österr. Landschaft herkommenden Meister → Haydn und → Mozart zur höchsten Fülle geweitet wurde. Es gehört zu den erhabensten Ergänzungsleistungen der dtsch. Musikanlage und Stammesbegabung, daß es dem Rheinländer → Beethoven beschieden war, sich in das Stilgefüge der Wiener Schule einzufühlen und ihr den höchsten, letzten Ausbau gegeben zu haben. Berlin, Mannheim, Wien als stilistische Hauptzentren zeugen von der geballten Kraft des dtsch. Musikingeniums. In der Romantik, der Epoche der musikalischen Einzelgänger, traten keine ähnlichen Vergruppungen mehr in Erscheinung.

Die Romantik, zwiespältig in sich, das Paradies des Liedes und der lyrisch-instrumentalen Kleinformen, weitete und verbreitete ihre Musikpflege in den großen Musikfesten nach engl. Vorbild. Damals traten als neue Musikertypen neben den Nur-Musiker die auch mit der Feder des vorkämpferischen Musikschriftstellers bewährten Komp.en → E. T. A. Hoffmann, → K. M. v. Weber, → R. Schumann. Mit den Mächten und Kräften, die gleichzeitig in der dtsch. Dichtung durch die zusammenfassenden Betitelungen Jungdeutschland und poetischer Realismus gekennzeichnet werden, mußten sich bes. → Liszt und → Wagner in den Anfängen ihres Schaffens auseinandersetzen. Blieben die realistischen Hinter- und Untergründigkeiten für Liszts sinfonische Dichtung von Bedeutung, so vermochte Wagner nach dem Rienzi diese Bindungen abzuschütteln. Je mehr aber Wagner sich über die Musik-

fehden seiner Zeit erhob, gelang es ihm, sein Musikdrama zum Sinnbild überzeitlicher dtsch. Kunst und Kunstwirkung zu gestalten: Bayreuth, in seiner umfassenden Bedeutung gewürdigt, ist wirklich das mit den innersten Motiven unserer Kultur innig verbundene dtsch. Nationaltheater. Durch → Brahms, → Bruckner, → Hugo Wolf rundete sich die Musikleistung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einem Bilde einer trotz aller Gegensätze großartigen Geschlossenheit. Die Weiterentwicklung bis zur Gegenwart ist einmal durch eine Reihe großer Einzelpersönlichkeiten gekennzeichnet, die wie → Reger, → Schillings, → Pfitzner in mehr oder minder großer Inselhaftigkeit ihrer Zeit gegenüber sich befanden, im Gegensatz zu der weit mehr zeitgebundenen Erscheinung eines → Richard Strauß. An den sich als extremer Modernismus gebärdenden Richtungen des → Impressionismus, → Expressionismus, der → Atonalität, des Konstruktivismus war der dtsch.-stämmige Musiker wenig interessiert und in der Tat auch kaum schöpferisch beteiligt, ein Hauptgrund, weshalb diese Richtungen im deutschen Musikkreis so kurzlebig waren.

Gerade dieses Verhalten der dtsch. Musiker gegenüber den extremen Richtungen sagt Grundsätzliches über die ureigene dtsch. Musikbegabung und volkhafte Veranlagung aus. Eine einseitig übertreibende Hervorkehrung der in der Musik gelegenen Eindrucks- (Schilderungs-) und Ausdrucks- (Gefühls-) Momente lag ihr nicht. Ebensowenig der Kultus der Form und der sinnlichen Schönheitswerte der Tonkunst. Darauf anspielend, sagt Richard Wagner einmal: »So ward auch die Musik bei uns mehr zu einer erhabenen Kunst, und die zauberische Wirkung dieser Erhabenheit auf das Gemüt muß groß sein, da Keiner, der von ihr innig durchdrungen worden ist, den Verführungen der sinnlicheren Schönheit sich als zugänglich gezeigt hat.« Das ist eine ebenso tief in den Kern unserer nationalen Tonkunst eindringende Erkenntnis wie die Ansicht Schopenhauers, daß die Musik das »innere Wesen, das An-Sich der Erscheinung, den Willen selbst« ausspreche. Welch unvergleichliches Symbol unserer dtsch. Tonkunst ist dieser in sich selbst und aus sich selbst klingende Wille! – Lit.: H. J. Moser, Geschichte der D. M., 3 Bde., 1920ff.; H. v. der Pfordten, D. M., 1920; R. Malch, Geschichte der D. M., 1926; R. Benz, Die Stunde der D. M., 2 Bde., 1923 und 1927; A. Schering, Deutsche Musikgeschichte in Umrissen, 1917; W. Berten, Musik und Musikleben der Deutschen, 1933; E. Bücken, Deutsche Musikkunde, 1935; H. J. Moser, Über die Eigentümlichkeit der deutschen Musikbegabung, Jb. Peters 1924.

Deutsche Musikgesellschaft nennt sich die 1918 unter dem Vorsitz von → H. Kretzschmar ins Leben getretene Vereinigung der Vertreter der dtsch. MW. Im Auftrag der D. M. erschienen die Zeitschrift für Musikwissenschaft und die Neudrucke älterer Musik. Seit der Umgestaltung im Jahre 1936 führt die D. M. die Bezeichnung Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

(Präsident Prof. → Schiedermair, Bonn). Sie gibt mit Unterstützung des Staatl. Instituts für die Musikforschung das Archiv für Musikforschung heraus.

Dezime → Intervalle.

Diabelli, Anton (1781–1858), seit 1803 in Wien lebender Kl.lehrer, Verleger und Komp. aus der Schule Michael Haydns, über dessen Walzer Beethoven die gigantischen Variationen op. 120 schrieb. Von D.s Kompos.en haben sich nur einige Sonatinen bis heute in der Gunst der Kl.spieler erhalten.

Dialog (griech.), Zwiegespräch, Wechselgesang. Auf die liturgischen D.e des Mittelalters gehen die oratorischen D.e zurück, die ebenso an der Schwelle des → Oratoriums stehen wie die an den geistlichen Volksgesang Italiens anknüpfende D.-Lauda. Auch in der weltlichen Musik des → Madrigals wie der späteren → Kantate spielt der D. als Gattung eine große Rolle.

Diapason, griech., »durch alle Töne«, Name der Oktave, franz. D. = (Normal-) Stimmton, Kammerton; auch Stimmgabel.

Diaphonia, griech., Mißklang, Dissonanz. In der mittelalterlichen Musik war D. synonym mit → Organum.

diatonisch. Die Bezeichnung d. stammt aus der → Griechischen Musik, in der schon Pythagoras die aus zwei halben und vier ganzen Tönen bestehende d. Leiter aufgestellt haben soll. Der d. Halbton entsteht im Gegensatz zum chromatischen (→ Chromatik) und enharmonischen (→ Enharmonik) durch die Fortschreitung von einer Tonstufe zur anderen, z. B. e–f, c–des.

Diderot, Denis (1713–1784). Der franz. Enzyklopädist hat sich auch als Musikschriftsteller einen Namen gemacht (Principes d'acoustique, 1748). Seine wichtigste musikalische Schrift ist der von Goethe ins Deutsche übertragene Dialog »Le Neveu de Rameau« (zwischen 1760 und 1764). – Lit.: Prod'homme, D. et la musique, SIMG XV.

Diener, Hermann, geb. 1897 zu Rostock, Schüler von Busch und Bram Eldering, seit 1928 Prof. a. d. Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin. D. leitet ein von ihm begr. Coll. mus. instrumentale.

Dietrich, Sixt (Xistus Theodoricus), geboren zwischen 1490 und 1495 zu Augsburg, schloß sich 1527 der Reformation an, deren bedeutendster süddtsch. Komp. er neben Walter gewesen ist. Während der Erstürmung einer Vorstadt von Konstanz mußte der seit 1515 am dortigen Münster Wirkende vor Karl V. nach St. Gallen fliehen, wo er 1548 starb. Neuausgabe von D.s Choralbearbeitungen in DDT. XXXIV. – Lit.: H. Zenck, Sixt D., Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation, 1928.

Diferencias, Name span. Orgel- u. Lautenvariationen des 16. Jhts.

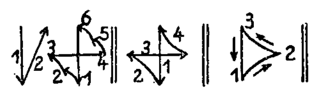
Dilettant. Nicht immer hat der D. in den Musikepochen eine Rolle gespielt, die dem landgängigen Begriff Dilettantismus entspricht. Bes. das 18. Jht. hat in dem Begriff Kenner und Liebhaber eine durch Kontrast gebundene Einheit ersehen, die keineswegs nur eine Nebensächlichkeit im musikkulturellen Leben dieser Epoche gewesen ist. Kenner und Liebhaber (D.)

waren die beiden Auffangzentren der Tonkunst, mit denen der dritte im Bunde – der Künstler – zu rechnen hatte. – Lit.: A. Schering, Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes, Jb. Peters 1931.

diminuendo, ital., abnehmend, schwächer werdend.

Diminution, Verkürzung, z. B. des Themas in kleineren Notenwerten im sog. Imitierenden Stil (→ Kontrapunkt). D. ist ferner ein Hauptbegriff der Verzierungslehre (→ Verzierungen) wie auch der → Notenschrift.

Dirigieren. Die Tätigkeit des Dir. oder Leiters einer musikalischen Aufführung durch eine größere Zahl von Ausführenden ist zweifacher Art. Sie besteht in dem äußerlich sichtbaren Taktschlagen und in der geistigen Beherrschung des vorgetragenen Tonwerkes, die der Dirigent keineswegs nur durch die Technik des D.s auf die Vortragenden überträgt. Die wichtigsten Zeichengebungen des D.s sind folgende:



Das D. der älteren Musik in der Epoche der Mensuralnotation (→ Notenschrift) geschah nach Angabe zahlreicher Quellen durch »gleichmäßige Bewegung« von Finger, Hand, Stab oder auch Fuß. Affektbewegung galt als verpönt, das Taktieren war eine rein metrische Angelegenheit. Ein Umschwung in der Technik des D.s trat seit der Direktion am Cembalo in der Renaissance ein, die im 18. Jht. zu einer »Doppeldirektion« von Cembalisten und Konzertm. (erster Violinist) ausgestaltet wurde. Sie wurde seit der Romantik durch die noch heute übliche Art des D.s durch den Km. abgelöst. Während noch → Mattheson in seinem Hauptwerke »Der vollkommene Kapellmeister« als braver Rationalist einen riesigen Materialspeicher des Wissens, das einem Dir. notwendig war, anlegte, rückte seit der Romantik die geistige Situation des D.s noch mehr in den Vordergrund. Insbesondere → H. Berlioz verdankt man zahlreiche unvergleichliche Schilderungen der großen Dir.leistung: »Mit welch wütender Freude« – schreibt er von Weimar an Franz Liszt – »gibt er sich dem Glück hin, Orchester zu spielen. Wie er das ungeheure, wilde Instrument hält, es umfängt, es bändigt! Die Aufmerksamkeit kehrt ihm vervielfacht zurück, auf alles hat er ein Auge, mit dem Blick gibt er Singstimmen und Instrumenten ihre Einsätze, oben, unten, rechts, links, mit seinem rechten Arm schleudert er furchtbare Akkorde, die gleichsam ferne platzen, wie harmonische Bomben, dann wieder, an den Schlüssen, hält er die ganze Bewegung, die er mitgeteilt, an, entlastet jede Aufmerksamkeit, gibt jedem Arme, jedem Atem die Ruhe zurück, lauscht einen Augenblick dem Schweigen ... und läßt dem Wirbelwind, den er gezähmt, wilderen Lauf.« Wertvollste Einblicke in eine überragende Dir.leistung geben die Schriften R. Wagners, voran der Aufsatz »Über das Dirigieren« (Ges. Schriften, 8. Bd.). – Lit.: G. Schünemann, Geschichte des D.s, 1913; Weingartner, Über das

D., 1895 und spätere Aufl.; H. W. v. Waltershausen, Dirigentenerziehung; H. Scherchen, Lehrb. des Dirigierens, 1929; A. Szendrei, Dirigierkunde, 1932.

Discantus, lat., getrennter Gesang; die gegen eine feste Stimme (cantus firmus) geführte Gegenstimme, die seit dem 12. Jht. die obere war. Ursprünglich war der D. freie Improvisation (Chant sur le livre) über dem Cantus firmus, dann nahm ihn die Theorie in ihre strenge, zunächst nur Oktave und Quint als Zusammenklänge zulassende Schule. – Lit.: H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie (5. Kap.: Der Dechant im 12. Jht.).

Dissonanz. Das Wesen der D. ist entweder mathematisch-physikalisch begründet worden (→ Pythagoras, → Aristoteles, Leibniz, Euler usw.) oder psychologisch. Zu der psychologischen Begründung der D. hat schon die Begriffsbestimmung des Nikomachus (2. Jht. n. Chr.) das Fundament gelegt, nach der konsonante Töne sich so miteinander zur Einheit verbinden, daß sie wie ein einziger Ton erscheinen, dissonante Zusammenklänge dagegen unvermischt hörbar bleiben. Von neueren Erklärungen der D. beruht die von → Helmholtz auf dem physikalischen Phänomen der Schwebungen, die von Th. Lipps auf dem mathematischen Fundament der Schwingungszahlen, während → Stumpf die Konsonanz- und D.erscheinung rein psychologisch begründet. Der heikelste Punkt der D.auffassung war die Nichtanerkennung der Terzkonsonanz im griech. Altertum, und noch in der Anschauung des 13. Jhts. sind die Terzen schwankende, konsonant-dissonante Gebilde. Den umgekehrten Weg wie die von der D. zur Konsonanz werdende Terz hatte die Quart zurückzulegen, das alte Vorzugsintervall der frühen Mehrstimmigkeit (→ Organum). Zum ersten Male wird auf den dissonierenden Charakter der Quart in dem Traktat Compendium discantus des 13. Jhts. hingewiesen, in dem es heißt, daß die an sich noch als Konsonanz aufgefaßte Quart durch den Zusammenhang zur D. wurde. (Zur weiteren geschichtlichen Entwicklung der D. vgl. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie.)
Nach heutiger Auffassung entstehen D.en durch Hinzufügung dissonanter Töne zu den konsonanten Grundklängen (»charakteristische D.«), durch → Alteration, ferner durch → Vorhalte, →Durchgangs- und → Wechselnoten. Gänzlich abzulehnen ist die auf Lust- und Unlustgefühlen beruhende ästhetische Begründung von Konsonanz und D. Ein in eine ruhige As-dur-Folge hineinplatzender Fis-dur-Akkord kann unangenehmer wirken als die schärfste D. Dagegen vermag die schon von → Schopenhauer angebahnte energetisch-dynamische Begründung von Konsonanz und D. den Musiker wohl zu befriedigen. Konsonanz ist Ruhe, Abschluß, die D. ist nicht schlußfähig. – Vgl. die unter Harmonielehre, Musikästhetik angegebene Lit. H. Riemann, Zur Theorie der Konsonanz und D., Präl. u. Stud. III, 1900.

Distler, Hugo, geb. 1908 zu Nürnberg, Organist und Komp. und Prof. für Komp. an der Hochschule f. Musik in Berlin. (Kl.werke, Kammer- und KM.).

Dithyrambos → Griechische Musik.

Ditters von Dittersdorf, Karl. Der 1739 zu Wien geborene junge D. erregte früh die Aufmerksamkeit des Prinzen J. von Hildburghausen, der 10 Jahre hindurch sein Mäzen blieb und ihm den Geiger Trani und den Komp. G. Bonno zu Lehrmeistern gab. 1765–1769 leitete er als Nachfolger → Michael Haydns die Kapelle des Bischofs von Großwardein. Die Nachfolgerschaft → Gaßmanns als Wiener Hofkm. schlug er aus und begnügte sich mit kleineren Stellungen, die ihm mehr Gelegenheit zur Kompos. ließen. »In allem Betrachte ein Bettler«, verbrachte D. nach Angabe seiner Selbstbiographie seine letzten Jahre auf der Herrschaft Rothlhotta des Freih. v. Stillfried in Böhmen, wo er 1799 starb. Als Instrumentalkomp. von etwa 100 Sinfonien, zahlreichen Konz.en und Kammermusikwerken ist D. der Schatten → J. Haydns, dem er freundschaftlich nahestand und mit dem er neugehörte Kompos.en eingehend zu besprechen pflegte. Den liebenswürdigen Plauderer und Schilderer erlebten wir noch bis in die jüngste Zeit mit einigen seiner 12 (6 sind erhalten) Sinfonien nach den Metamorphosen Ovids. Dagegen wurde der Opernkomponist D. – nicht zuletzt auch durch die größtenteils sehr schlechten Texte – schon frühzeitig in den Strudel der Vergessenheit hinabgezogen, mit Ausnahme von Doktor und Apotheker, Hieronymus Knicker und Das rote Käppchen. – Lit: C. Krebs, Dittersdorfiana, 1900; K. Holl, Dittersdorfs Opern f. d. wiederhergestellte Johannisberger Theater, Heidelb. Diss. 1913; L. Riedinger, D. als Opernkomponist, Stud. z. MW. II, 1914; G. Rigler, Die Kammermusik D.s, Stud. z. MW. XIV. Neuausgabe von drei Sinfonien und einer Serenata, in DTÖ, LXXXI, und seiner Selbstbiographie (1940).

Divertimento, ital., Divertissement (franz.), Nachfolgergattung der alten Orch.suite, die im 18. Jht. aber auch der solistisch besetzten Kammermusik zugehörte. Das aus mehreren Sätzen – und auch aus Tanzstücken – bestehende D. war an kein Formschema gebunden. Ferner bezeichnet D. das Zwischenspiel zwischen den Durchführungspartien der → Fuge wie auch Tanzeinlagen in Opern.

Divisi (ital.), Hinweis für die Streichinstr.e, daß mehrstimmige Stellen nicht vom Einzelinstr., sondern von mehreren »geteilt« gespielt werden sollen.

do, Ton- (Solmisations-)Silbe, in Italien statt des Guidonischen ut gebräuchlich.

Döbereiner, Christian, geb. 1874 zu Wunsiedel, Kammermusiker in München, 1921–1924 Lehrer für Gambenspiel an der dortigen Akad. der Tonkunst, Mitglied der Vereinigung für alte Musik und Begründer der Münchner Vereinigung für alte Kammermusik. Als Gambenspieler, Herausgeber (→ J. Chr. Bach, → Buxtehude, → Leclair, → Telemann, → Abel, → Marais, → Stamitz usw.) wie als Aufführungsleiter (Bachfeste 1925, 1930 usw.) hat sich D. einen Namen gemacht.

Dohnányi, Ernst v., geb. 1877, ungar. Komp. und Pianist aus der Schule von → Kößler und → E. d' Albert, Prof. an der Berliner Hochschule, seit 1916

in gleicher Stellung in Budapest, lenkte schon durch seine ersten gediegenen Kammermusikwerke die Aufmerksamkeit auf sich. D. schrieb zwei Kl.quint.e, drei Streichquart.e, eine Serenade für Streichtrio, je eine V.- und Vc.-sonate, ein Kl.konz. und zahlreiche Kl.musik sowie mehrere Bühnenwerke: Der Turm des Woiwoden, Der Tenor (komische Oper); Pantomime: Der Schleier der Pierette.

dolce, ital., süß, sanft.

dolendo, dolente, ital., klagend.

Doles, Joh. Friedr. (1715–97), Schüler J. S. Bachs und einer s. Nachfolger im Amte des Thomaskantors. Als Komp. suchte er den hohen Stil seines großen Lehrers mit der »sanften und rührenden Melodie« Hasses zu vereinigen (Selbstbiographie).

Domchor, seit dem Mittelalter bestehende Chöre (Kantoreien) an den großen Kathedralen. S. auch Kirchenmusik.

Dominante, lat. dominans = gebietend. Die beiden D.n stehen im Quintverhältnis zu ihrem Zentralton (Tonika): Die Oberd. als Oberquint, die Unterd. als die auf die vierte Stufe nach oben versetzte Unterquint (in C-dur: G und F). Der Name D. erscheint zuerst zu Anfang des 17. Jhts. in der Institution harmonique des Salomon von der Caus und bezeichnete die fünfte Stufe der → authentischen und die vierte der → plagalen Tonart. Erst Rameau, der zuerst die Bezeichnung Unterdominante (Sousdominante) gebrauchte, legte die Bedeutung der D. im heutigen Sinne fest (»Wir erkennen nur die D. und die Unterd. als Fundamentalakkorde in der Modulation der Tonika an«, Nouveau Syst. de la Mus. theor., 1726). – S. auch Kadenz und Harmonie.

Donati, Baldassare, seit der Mitte des 16. Jhts. Sänger, später Leiter der Kleinen Kapelle und seit 1590 Hauptkm. an S. Marco in Venedig, gest. 1603, bedeutender Madrigalkomp.

Doni, Giovanni Battista (1594 bis 1647), ital. Musikschriftsteller, dessen Schriften (Neudruck bei Solerti, Origini del melodramma, 1903) wichtige Aufschlüsse über den jungen Opernstil geben.
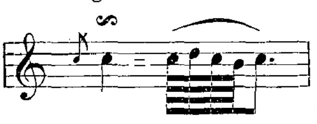
Donizetti, Gaëtano (1797–1848), der erfolgreichste Maëstro der ital. Oper neben seinen Generationsgenossen → Rossini und → Bellini, von → S. Mayr in Bergamo und Mattei und Pilotti in seiner Vaterstadt Bologna herangebildet, beschritt in seinen ersten Werken die Bahn Rossinis. Zur Höhe dieses Meisters aber hat der Vielseitige sich nur im »Liebestrank« (L'elisire d'amore) und Don Pasquale, diesen feinen Spiegelungen echtesten Buffo-Geistes, aufgeschwungen. In den ernsten Opern (Anna Bolena, 1831; Lucrezia Borgia, 1833; Lucia di Lammermoor, 1835) dagegen neigt sich die stilistische wie die geschmackliche Linie nach abwärts. Zwischen beiden Polen stehen die für Paris in einem franz.-ital. Mischstil geschriebenen Opern (Hauptwerke: Die Regimentstochter und Die Favoritin). Mit der 1844 für Neapel geschriebenen Cattarina Cornaro trat D., der alsbald der Paralyse verfiel, von der Weltbühne ab. Außer etwa 70 Opern schrieb D. noch mehrere stilistisch von diesen kaum verschiedene Kirchenwerke. – Lit.: A. Adam, Donizetti, in: Derniers Souvenirs, 1859; A. Garielli, Gaëtano D.,

1904; G. Donati-Petteni, Gaëtano D., Mailand 1931.
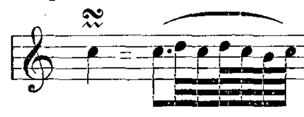
Doppelfuge → Fuge.

Doppelgriff heißt das gleichzeitige Hervorbringen von zwei (und mehr) Tönen auf Saiteninstrumenten. Das D.-Spiel auf der Geige war bes. im Barockzeitalter bis zur höchsten Virtuosität ausgebildet.
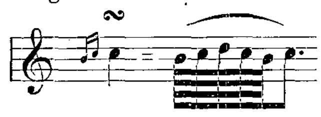
Doppelschlag, eine Verzierung, die entweder durch kleine Noten oder durch das Zeichen ∾ ∽ angegeben wird. Arten des D.s sind der geschnellte D.:



der prallende D.:



der geschleifte D.:



Doppelter Kontrapunkt → Kontrapunkt.

Dorisch → Griechische Musik, → Kirchentonarten.

Dorn, Heinrich (1804–1892), Komp. und Musikschriftsteller aus der Berliner Schule Zelters, Bergers und Kleins, Gründer der Kölner Musikschule, des späteren Kons.s, wurde 1849 als Nachfolger → Nicolais Hofopernkm. zu Berlin. Obwohl schärfster Gegner Wagners, trat D. in einer Nibelungenoper (1854) stofflich mit Wagner in Wettbewerb. Von seiner sich in den Grenzen des alten Opernzuschnitts bewegenden Musik hat sich nichts als lebensfähig erwiesen.

Doubles (franz.), sowohl Bezeichnung für verschiedene ältere Verzierungsarten wie für die in Verzierungen bestehenden Variationsfolgen in den Suiten. S. auch Variation.

Dowland, John (spr. dauländ), 1563–1626, einer der hervorragendsten engl. Komp.en des Frühbarocks, bereiste Frankreich, Deutschland und Italien, war zwischen 1598 und 1606 als kgl. Kammerlautenist in Dänemark tätig, und seit 1612 lebte er in der Stellung eines Hoflautenisten in London. Den unkomplizierten, volksliednahen engl. Madrigalton hat D. getroffen wie kein zweiter Komp. neben ihm, und er schwingt auch heute noch – wie die zahlreichen Neudrucke seiner Werke beweisen – weiter. Sein Hauptwerk sind die seit 1597 in drei Büchern erschienenen Songs or Ayres (Neuausgaben 1844 und 1920), Solomadrigale für Laute und Tänze für Laute gab Bruger heraus.

Dräsecke, Felix (1835–1913). Der aus der Schule von Julius Rietz in Leipzig hervorgegangene junge Komp. schloß sich schon früh Liszt und den Neudeutschen an, für deren Ideale er zunächst als Künstler wie als Schriftsteller tatkräftig eintrat. Als er mit einer Oper »Sigurd« den Weg Wagners einschlug, warnte der Meister vor zu engem Stilanschluß (»Es ist ein Unglück, meine Freunde gehen einen falschen Weg, und ich kann nicht raten und helfen«). Später, nachdem D. in der Dresdner Zeit als Nachfolger

Wüllners am dortigen Kons. tätig war, trat in seinem Denken und Schaffen ein Umschwung ein, noch schärfer als bei dem ihm immer eng befreundeten → Peter Cornelius. Blieb sein Streben als Dramatiker auch jetzt weiter erfolglos, so entwickelte sich sein Schaffen auf den Gebieten der großen Chorkompos., der Sinfonie und der Kammermusik immer charakteristischer und bedeutender. »Seine Sinfonia tragica gehört mit dem Requiem, der Fis-moll-Messe, dem Columbus, der oratorischen Christus-Folge zu den bedeutendsten Arbeiten des Tonsetzers und ist eines der wuchtigsten Stücke in unserer neueren dtsch. Sinfonik. Diese muß auf Grund dieser Leistung in D. nach dem Tod von Brahms und Bruckner ihre Spitze erblicken« (H. Kretzschmar). Unter D.s Schriften und pädag. Arbeiten nimmt das Kontrapunktlehrbuch: Der gebundene Stil, 2 Bde., 1902, den ersten Platz ein. – Lit.: Verzeichnis von D.s sämtlichen Werken, 1924; O. zur Nedden, Felix D., 1925. E. Röder, Felix D., 1932.

Draghi, Antonio (1635–1700), begann seine künstlerische Tätigkeit als venezianischer Opernbassist, seit 1658 wirkte er in Wien, wo er es zum Intendanten und kais. Oberhofkm. (seit 1682) brachte. Mit dem Hauptdichter der venezianischen Opernepoche Nicolo Minato hat D. über 200 Opern und Oratorien geschrieben, in denen sich der Stilumschwung zur neapolitanischen Oper vorbereitete.– Lit.: M. Neuhaus, Antonio D., Stud. z. MW I, 1913.

Dragonetti, Domenico (1763 bis 1846), der größte Kontrabassist seiner Zeit, wirkte zuerst im Orch. der Markuskirche seiner Vaterstadt Venedig, dann seit 1794 am kgl. Theaterorch. zu London. Während seines Wiener Aufenthaltes ließ Beethoven sich von D. Ratschläge über die Leistungsfähigkeit des Kontrabasses geben. – Lit.: F. Warnecke, Der Kontrabaß, 1911.

Dramatische Musik → Oper, Schauspielmusik.

Dramma per musica, ital. = musikalisches Drama, Oper.

Drehleier, Rad, auch Bauern-, Bettler-Leier (lat. Organistrum), ein schon im Mittelalter sehr verbreitetes, primitives Instrument, dessen Saiten vermittels eines Rades angestrichen wurden.

Dreiklang. Nicht alle Zusammenklänge von drei Tönen werden von der Musiktheorie als D. bezeichnet, sondern nur eine bestimmte Auswahl von solchen. Die grundlegenden Dreiklänge sind der Dur- und Moll-D., die vom 4., 5., 6. bzw. vom 10., 12., 15. Teilton der natürlichen Obertonreihe gebildet werden: Auf Basis C: c e g bzw. e′ g′ h′. Der aus Grundton, großer Terz und reiner Quint bestehende Dur-D. (Akkord) sowie der aus Grundton, kleiner Terz und reiner Quint zusammengesetzte Moll-D. bilden die Grundlage der gesamten harmonischen Verbindungen. Außer den Haupt-Dreiklängen auf der → Tonika und den → Dominanten unterscheidet man die auf den übrigen Tonstufen (2., 3., 6., 7. Stufe) sich aufbauenden Neben-Dreiklänge, ferner den übermäßigen D. (z. B. c e gis), den aus zwei kleinen Terzen bestehenden verminderten D. (z. B. h d f) usw. S. auch Harmonie.

Dreistimmigkeit, die Schreib-

weise für drei Vokal- oder Instrumentalst.en wie für die Verbindung beider, ist die kompositionstechnische Grundlage zahlreicher Musikgattungen vom dreist. Motetus bis zum Tricinium und zur → Villanelle und → Kanzonette. Die Triosonaten des Barocks, die Streichtrios der klassischen und späteren Epoche sind Hauptgattungen des dreist. Satzes.

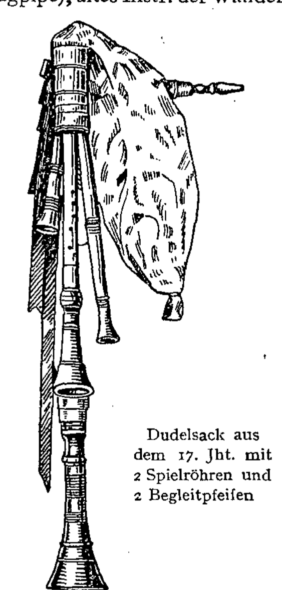
Drewes, Heinz, geb. 1903 zu Gelsenkirchen, war nach der Studienzeit in Berlin und Leipzig zuerst als Theaterkapellmeister in Liegnitz und Altenburg tätig. 1932 wurde er dort Generalmusikdirektor und 1933 auch Generalintendant. Dr. ist Leiter der Abt. Musik im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, sowie Mitglied des Präsidialrats der Reichsmusikkammer.

Dubois, Léon, geb. 1859 zu Brüssel, Schüler des dortigen Kons.s, 1899 Direktor des Löwener und (seit 1912) des Brüsseler Kons.s.

Dubois, Théodore (1837–1924), franz. Komp., Schüler von → A. Thomas, dessen Nachfolger er 1894 als Direktor des Pariser Cons. wurde. Sein berühmtestes Werk, das Drame-Oratorio »Le Paradis perdu« in vier Teilen, vereinigt alle Vorzüge seiner vornehm-klassizistischen Schreibweise.

Ducis, Benedictus (um 1480 bis 1544), seiner Herkunft nach vielumstrittener Musiker, der in Antwerpen herangebildet wurde, in London und Wien lebte und schließlich in der stillen Landpfarre zu Schalckstetten untertauchte. Neuausgabe seiner höchst gediegenen Kompos.en in DDT XXXIV (10 Choralbearbeitungen); von M. Nijhof (Den Haag 1925). Über D.s Verwechslung mit dem Ben. Appenzeller vgl. Appenzeller.

Dudelsack, Sackpfeife (ital. Cornamuse, franz. Musette, engl. Bagpipe), altes Instr. der Wander-



Dudelsack aus dem 17. Jht. mit 2 Spielröhren und 2 Begleitpfeifen

völker, das auch den Griechen und Römern bekannt war. Es besteht aus einem vom Spieler angeblasenen ledernen Schlauch, aus dem die durch Anpressen verdichtete Luft in zwei mit Tonlöchern versehene Schalmeiröhren strömt. Außerdem sind noch 1–3 mitsummende Begleitpfeifen (Hummeln, Brummer) vorhanden. Im 17. Jht. kam der D. in Deutschland in fünf Größen vor, von denen die erste »Großer Bock« genannt wurde. Im 18. Jht. war der D. als »Musette« eine Zeitlang franz. Modeinstr.

Düben, bekannte mitteldtsch. Musikerfamilie, die ihren Stammbaum auf den Leipziger Thomasorganisten Andreas D. (1558 bis 1625) zurückführt. Der schwed. Hofkm. und Organist an der dtsch. Kirche zu Stockholm Gustav D. (1624–1690) legte den Grundstock der wertvollen Musikhandschrift. der Universitätsbibliothek zu Upsala. – Lit.: K. Stiehl, Die Familie D., Monatsh. f. Musikgesch. 1889.

Duett, vom ital. duetto = Tonsatz für zwei St.n, entweder für zwei Gesangsst.n (zweist. Lieder, Operndueтte) oder für Instr.e (Fl.-, V.- usw. D.). Eine Höhenlage des zweist. Satzes stellt das Kammerd. des 17. Jhts. dar, dem in → A. Steffani sein bester Meister erstand.

Dufay, Guillaume, um 1400 zu Chimay im Hennegau geboren, genoß seine Ausbildung an der Domschule zu Cambrai, gehörte von 1428 bis 1437 der päpstlichen Kapelle an und stand darauf in Diensten Philipps von Burgund. Nach 7jähriger Zugehörigkeit zur Sängerkapelle des Gegenpapstes Felix V. kehrte er 1450 in seine nördliche Heimat zurück, nach Cambrai, wo er in der Stellung eines Kanonikers 1474 starb. D.s Tonschöpfungen – Messen, Motetten, Magnificats, Kompos.en auf franz. und ital. Texte – bieten eine fesselnde Spiegelung des Lebens im südlichen und nördlichen Kulturkreise, in dem – dort mehr und früher als hier – das Mittelalter zu erlöschen begann. D. hat teil an dieser Wandlung, er bestimmte sie vor allem in seinen Chansons geistig wie technisch mit. So war er, stark beeindruckt durch die ital.-franz. Kunst der Ars nova, gerüstet, in seiner nördlichen Heimat die Grundlagen zu legen, auf der das Zeitalter der Niederländer weiterbauen konnte. Eine Ges.Ausg. der Werke D.s wird von → H. Besseler vorbereitet, der 12 geistliche und weltliche Sätze des Meisters in Blumes Chorwerk herausgab. Weitere Neudrucke in den Neuausgaben der Trienter Codices (DTÖ VII, IX[1], XIX[1], XXVII[1], XXXI), bei Stainer, D. and his Contemperaries, 1898. – Lit.: F. X. Haberl, Wilhelm D., Vj 1885; Ch. van den Borren, Guillaume D., Brüssel 1926.

Dukas, Paul, geb. 1865 zu Paris, 1909 Prof. am dortigen Kons., gest. 1935, jüd. Komp., begann wie viele seiner Zeitgenossen als Wagner-Nachahmer, streifte später – bes. in seiner Oper »Ariane et Barbe bleue« (nach Maeterlinck) – den Impressionismus und machte eine weitere Wandlung zur Formverfestigung durch. Sein bekanntestes Werk ist das Orch.scherzo »Der Zauberlehrling« (L'apprenti sorcier, 1897). – Lit.: V. d'Indy, Chabrier et D., 1920.

Dulichius, Philippus (1562 bis 1631). Der seit 1587 als Kantor zu Stettin wirkende Sachse gehört zu den bedeutendsten Motettenkomp.en der dtsch. a-cappella-Epoche. Sein Hauptwerk, die zur Hälfte sieben- und zur anderen Hälfte achtst. Centuriae, gab R. Schwartz in DDT XXXI und XLI heraus.

Duni (Duny), Egidio Romoaldo (1709–1775), neapolitanischer Opernkomp. aus der Schule Durantes, wandte sich während seiner Km.tätigkeit am Hofe des Herzogs Philipp von Parma der franz. Oper zu. 1757 debütierte

er in Paris mit »Le peintre amoureux de son modèle«, einem Werk, in dessen interessanter Vorrede D. mit scharfen Seitenhieben auf den italienerfreundlichen → Rousseau ein Loblied auf die franz. Sprache anstimmt (»Qui m'a fourni de la melodie, de sentiment et des images«, der ich Melodie, Gefühl und Bilderfülle verdanke). Der so sprach, behandelte auch fürderhin – wie Melchior Grimm ihm bestätigte – die Prosodie der franz. Sprache sorgsamer als die einheimischen Musiker. Durch seine einschmeichelnden wie kecken Melodien, überhaupt durch sein geistreiches Musikertum, wurde er einer der Begründer der Opéra comique. (Hauptwerke: La Fee Urgèle, Les deux Chasseurs et la Laiterie, Les Moissonneurs). – Lit.: G. Cucuel, Les Créateurs de l'opéra comique franç., 1914.

Dunstable, John (1370–1453), eigentlich Leonel Power, führt seinen Namen nach dem Kloster Dunstable. D. gehört ohne Zweifel zu den großen Führerpersönlichkeiten seiner Musikepoche, als den ihn schon der Musikschriftsteller → Tinctoris hinstellte, der die »neue Kunst« des Dufay-Binchois-Zeitalters nach Quelle und Ursprung auf die Engländer und ihr Haupt D. zurückführte. Auf diesen Hinweis baute V. Lederer (Über Heimat und Ursprung der mehrstimm. Tonkunst) seine weitgreifenden Untersuchungen über D., den aus dem Volksliedschatz seiner Heimat schöpfenden Meister auf. Der Schwerpunkt der Schreibweise D.s liegt in ihren vom heimischen → Fauxbourdon herstammenden harmonischklanglichen Partien. Neudruck seiner etwa 50 erhaltenen Kompos. in DTÖ VII und XXXI, in Wooldridges Early English Harmony. – Lit.: R. Ficker, Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen, Stud. z. MW, 7. und 11. Heft.

Duport, Jean Louis, mit seinem Bruder Jean Pierre einer der besten Vc.virtuosen der klassischen Epoche, lebte während der Revolution in Berlin, seit 1806 wieder in seiner Heimatstadt Paris (seit 1812 Solocellist der kgl. Kapelle). Seine Vc.schule »Essai sur le doigter du violoncelle et la conduite de l'archet«, 1770 (Neudruck 1902) gilt als das Standardwerk des neueren Vc.-spieles. – Lit.: F. Kohlmorgen, Die Brüder D. und die Entwicklung der Vc.technik von ihren Anfängen bis zu B. Romberg, Diss. Berlin 1932.
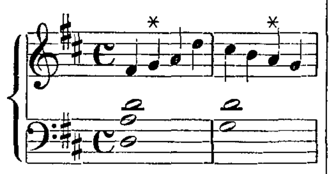
Dur, von lat. durus = hart. Der Name stammt – wie der Gegensatz Moll – von den verschiedenen Benennungen der Stufe B: ♮ als B quadratum oder durum, ♭ als B rotundum oder molle. Im Solmisationssystem (→ Solmisation) hieß das ein ♮ enthaltende Hexachord Hexachordum durum. Der Name D. wurde beim Übergang von dem älteren melodischen auf das neuere harmonische Tonsystem übernommen und bedeutet den aus Grundton, großer Terz und reiner Quint bestehenden Akkord bzw. seine Tonart.

Durante, Francesco (1684–1755), neapolitanischer Komp. aus der Schule G. Grecos, seit 1718 Kons.direktor zu Neapel (St. Onofrio, S. Maria di Loreto). Als Kirchenmusiker (Messen, Motetten, Psalmen usw.) ist D. konservativer als in seinen weltlichen Vokalwerken (wertvolle

Kammerduette!) und in seinen für die Stilentwicklung des Kl.-stiles sehr wichtigen Kl.werken (Neuausgabe von Sonaten [Studii e divertimenti] und Tokkaten von I. Pizzetti in I Class. d. Mus. Ital., No 11). In D.s klar gebauten Themen und dem aufgelockerten, durchsichtigen Satz ist der galante Kl.stil schon auf dem Marsche. 12 Duetti da camera erschienen bei Breitkopf & Härtel.

Durchführung nennt man die Verarbeitung eines Tongedankens, insbes. die eines Themas (Thematische Arbeit). Die D., die in den verschiedensten Gattungen beheimatet ist, nimmt eine hervorragende Stellung in → Fuge, → Sonate, Sinfonie ein. Auch die Umgestaltung der Leitmotive in der Oper gehört dem Bereich der D. an.

Durchgang, Durchgangstöne sind solche Nebennoten, die das harmonische Gefüge der Akkorde nicht verändern, weshalb sie von der älteren Musiktheorie auch melodische Dissonanzen genannt wurden:



durchkomponiert heißt im Gegensatz zum → Strophenlied die Liedform, bei der alle oder mehrere Strophen des Textes musikalisch verschieden vertont sind.

Dussek, Johann Ladislaus. Nach einem phantastischen Lebenspräludium (Theologe, Organist, Kindererzieher, Verleger, Kl.-virtuose) landete der 1760 zu Tschaslau geborene D. bei dem Prinzen → Louis Ferdinand von Preußen als Musikberater und Begleiter. Nach dem Tode des Prinzen nahm er eine ähnliche Stellung beim Fürsten Talleyrand an (gest. 1812). D. schrieb Konz.e, 53 Sonaten für Kl. und viel Kammermusik sowie klavierpädagogische Werke. Selbst der kühle → Fétis nannte D. einen unvergleichlichen Kl.spieler, dem er Ernst und Würde, verbunden mit Klarheit und Grazie, und eine unnachahmbare Sangbarkeit des Tones nachrühmte. Als Komp. gehört D., obwohl sein »brillanter« Satz ihn vielfach auf modische Abwege führte, zu den Pionieren der Romantik. – Lit.: L. Schiffer, Johann Ladislaus D., Diss. München 1915; P. Egert, Die Kl.-sonate der Romantik, 1934.

Dux, Führer, Fugenthema.

Dvořák, Anton (1841–1904), (sprich: Dworschak), der größte tschech. Nationalkomp. neben → Smetana, gelangte erst nach schwerstem Lebenskampfe zu Anerkennung und Ruhm. Er wirkte mit 3jähriger Unterbrechung eines amerik. Aufenthaltes (Kons.-direktor in New York) als Prof. und seit 1901 als Direktor am Kons. zu Prag. D. war gleich fruchtbar als Instr.- wie als Vokalkomp. Er schrieb 5 gedruckte und mehrere nachgelassene Sinfonien, je ein Konz. für Kl., V., Vc., 8 Streichqu.e, 3 Streichquintette, 1 Kl.quintett, 2 Kl.qu.e, 3 Kl.trios usw., 7 tschech. Opern, KM., Chorgesänge, Lieder, ferner 3 slaw. Rhapsodien, neue slaw. Tänze für Orch., 2 Furiante für Kl., slaw. Tänze für Kl. zu 4 Händen usw.

Es geschah nicht ohne Grund,

daß Brahms der Wegbereiter D.s über dessen engere Heimatgrenzen hinaus wurde, denn beide Komp.en verband die Urlust des absoluten Musizierens, die bei D. noch musikantischer sich austobte als bei dem Norddeutschen Brahms. Auch D.s klare und ungezwungene Formgebung bewunderte Brahms nicht weniger als seinen Einfallsreichtum. Dagegen bedeutete der Schritt zur sinfonischen Dichtung die Überschreitung der D.s Naturbegabung gesteckten Grenzen, die auch der Opernkomp. vergeblich zu weiten versuchte. – Lit.: V. Yoss, Dvořák, 1903; K. Hoffmeister, Dvořák, 1928; O. Sourek, Anton D., 1929 (Sourek gab auch 1917 ein Verzeichnis der Werke D.s heraus).

Dynamik (vom griech. dynamis = Kraft). Der Ausbau einer über das Stadium der Einzelbeobachtungen hinausgehenden Lehre der musikalischen D. geht auf H. Riemann zurück, der 1889 schrieb: »Unsere allerneuste Zeit hat sich mehr und mehr ins Detail vertieft und ist nicht mehr zufrieden mit dem noch so lebendigen Ausdruck im Großen, sie fordert denselben im Kleinen und Allerkleinsten, aber sie ist nicht einmal damit zufrieden, daß er gegeben wird, sie will ihn auch verstehen, kontrollieren, kritisieren! Daher kommt es, daß wir nun eine weitschichtige Lehre von musikalischem Ausdruck ausbauen müssen, eine Lehre von der musikalischen Dynamik und Agogik ...« Inzwischen ist dieser Ausbau schon weit fortgeschritten bis zu der Erkenntnis der gerade auf der abweichenden D. beruhenden Unterschiede der Musikstile. So bildet den Kern der Barockdynamik der scharfe, unüberbrückte Kontrast von forte und piano, wie er bes. in den Gruppengegensätzen des Tutti und Solo im Konz. sich zeigt. Der neue, »galante« Stil des 18. Jhts. schliff solche scharfen Kontraste ab und schuf sich in dem sog. Übergangscrescendo, der sich allmählich vollziehenden Steigerung der Klangstärke, ein Ausdrucksmittel ersten Ranges. – Lit.: Riemann, Musikalische D. und Agogik, 1884; A. Heuß, Über die D. der Mannheimer Schule, Riemann-Festschrift 1909; R. Steglich, Die elementare D. des musikalischen Rhythmus, Lpz. (o. J.).

E

Eberl, Anton (1766–1807), Wiener Pianist und Komp., dessen Talent von → Gluck entdeckt und von → Mozart, der ihn unterrichtete, gefördert wurde. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in seinen Instrumentalkompos.en (Sinfonien, Kl.konz.e, Sonaten, zahlreiche Kammermusik), deren Anfänge so sehr dem großen Lehrer nachstrebten, daß sie unter Mozarts Namen erschienen. Vor der Tageskritik konnte E. in seinem weiteren Schaffen sich sogar vor dem mittleren Beethoven in Ehren behaupten, und sein allerdings von den Zeitgenossen mißverstandenes »Modulieren ins Blaue« zeigt den späten E. als frühromantischen Harmoniker. – Lit.: Fr. J. Ewens, Anton E.s Leben und Werke, Diss. Köln 1923 (gedruckt 1927).

Eberlin, Joh. Ernst (1702–1762), bayr. Komp., brachte es in Salz-

burg vom Organisten zum Hofkm. (seit 1749), schrieb KM., Oratorien, Schuldramen, Orgelwerke. Selten verleugnet er den Musiker, der es offen mit den Meistern der → neapolitan. Schule hält, wobei er aber »seine süddeutsche Natur seltsam naiv zu wahren wußte« (R. Haas). – Lit.: R. Haas, E.s Oratorien und Schuldramen, Stud. z. MW. 1921.

Eberwein, Max (1775–1831), Weimarer Musiker, seit 1817 Rudolstädter Hofkm., machte sich – wie sein Bruder Karl – vor allem als Goethe-Komp. einen Namen. Jedoch sind seine Musiken zu den Singspielen »Claudine von Villa Bella«, »Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern« und »Die Fischerin« schneller in Vergessenheit geraten als manche seiner kernhaften Lieder, darunter das Studentenlied »Hier sind wir versammelt zu löblichem Tun« (Neuausgabe von 8 Gesängen, 1933). – Lit.: W. Bode, Goethes Schauspieler und Musiker, 1912.

Eccard, Johannes (1553–1611), thüring. Komp., war 1571–1574 Sänger in → Lassos Münchner Kapelle, wirkte von 1580 bis 1608 als Km. in Königsberg und zuletzt als Hofkm. in Berlin. E. schrieb zahlreiche dtsch. Lieder (Sammlungen von 1574, 1578, 1589 [Neudruck in Eitners Publ., Jg. 25]) und gab 1597 fünfst.e Choralbearbeitungen heraus. »Diese Choralbearbeitungen von 1597 bilden einen Markstein in der Geschichte der Gattung: akkordisch-scheinpolyphon, tragen sie kantionalartig den Choral in der Oberstimme, während die Begleitstimmen in ständiger rhythmischer Bewegung ein polyphones Eigenleben vortäuschen. An ihnen entdeckte Winterfeld die Größe Eccards, an ihnen begeisterte sich die Romantik. Für Jahrhunderte wurden diese Sätze vorbildlich. Bach ist ohne sie nicht denkbar« (Blume, Geschichte der evang. KM., S. 85). Die Preußischen Festlieder, E.s berühmtestes Werk, wurden erst 1642–1644 von Stobäus herausgegeben (Neudruck 1858). – Lit.: Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst I, 1850.

Echo. Das E. gehört zu den Naturerscheinungen, die in der Musik mit teils spielerischer, teils hochkünstlerischer Wirkung nachgeahmt und ausgewertet worden sind. Besonders die Chormusik des 16. Jhts. hat das E. zu einem beliebten Effekt ausgestaltet. – Lit.: Th. Kroyer, Dialog und E. in der alten Chormusik, Jb. Peters 1909.

Ecossaise, alter schott. Rundtanz im langsamen $^3/_4$- ($^3/_2$-) Takt. Die jüngere E. ist dagegen ein schneller Kontretanz im geraden Takt. In dieser Art stellte → Schubert die E. dem dtsch. Ländler und Walzer gegenüber.

Egk, Werner, geb. 1901 zu Auchsesheim (Bayern), seit 1936 Km. an der Berliner Staatsoper und Komp. von ausgeprägtem Eigenwuchs. Chorwerk: Columbus; Musik für gr. Orch., Sechs Miniaturen f. Kammerorch., Drei Bauernstücke f. Orch. »Georgica« (auch als Ballett). Opern: Die Zaubergeige, Peer Gynt. Die zupackende Kühnheit der Troll-Szenen, aber auch die schwungvollen lyrischen Partien des »Peer Gynt« zeugen von einer sehr beachtlichen dramat. Begabung.

eguale, egualmente, ital., gleichmäßig.

Ehrenberg, Karl, geb. 1878 zu

Dresden, Schüler → Dräseckes, wirkte in verschiedenen Km.-stellungen, seit 1925 Prof. an der Kölner Musikhochschule, seit 1936 in gleicher Stellung an der Münchner Akad. der Tonkunst. Schrieb a. u. 2 Sinfonien, Suiten, Kammermusik, Lieder.

Eichenauer, Richard, geb. 1893, Musikschriftsteller, unternahm i. s. Buche »Musik und Rasse« den Versuch einer Durchforschung der ges. Musikentwicklung nach rassischen Gesichtspunkten.

Eichner, Ernst (1740–1777), Fg.-virtuose, Hofmusiker des (späteren) Königs Friedr. Wilh. II. von Preußen, einer der fruchtbarsten jüngeren → Mannheimer. Seine Zeitgenossen rühmten ihm »Plan, Erfindung, Reichtum, Eleganz« (Junker) nach und eine »neue und gefällige Melodie« (Burney), deren Leichtigkeit Friedrich d. Gr. »Dessert« zu nennen pflegte. Thematisches Verzeichnis seiner Sinfonien in DTB VII, 2 (Neuausgabe seiner Kompos. in DTB VIII, 1 und XV/XVI).

Eidens, Joseph, geb. 1896, jungrheinischer Komp. aus der Schule → E. Sträßers, schrieb u. a. mehrere Sinfonien, große Chorwerke (Zeitlied der Jugend, 1931) Kammermusik und Opern (Die Liebesbriefe, Das Wunder, Tartüff, Die tödlichen Wünsche, Cyrano).

Einheitspartitur nennt man die Part., in der die Instr.e unter Ausschaltung der Transposition nur nach ihrem Klange unter Verwendung des V.- und evtl. noch des B.schlüssels notiert werden.

Einklang, lat. unisonus, ital. unisono, das Zusammentreffen zweier oder mehrerer Töne von gleicher Tonhöhe.

Einstein, Alfred, Jude, geb. 1880, Musikwissenschaftler aus der Schule → A. Sandbergers, Herausgeber der ZfMW (bis 1926), lebt seit dieser Zeit im Ausland. E. gab u. a. – neben eigenen Arbeiten – Kammerduette Steffanis in DTB VI heraus, ferner H. Riemanns Musiklexikon (in 9. bis 11. Aufl.) sowie das engl. Lexikon of modern Music and Musicians von Eaglefield-Hull in dtsch. Ausgabe 1926.

Eitner, Robert (1832–1905), lebte als Musiklehrer in Berlin, begründete 1868 die Gesellschaft für Musikforschung, deren »Monatshefte« er herausgab. Von seinen bibliographischen Arbeiten seien genannt: Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis 1800 (1871), Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jhts. (zusammen mit Haberl u. a. Fachgelehrten), 1877, das 10bändige Biographien-Bibliographien-Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jhts., 1899–1904 (wichtiges, aber wegen der vielen ungenauen Angaben mit Vorsicht zu benutzendes Werk, dessen revidierte Neuausgabe dringend erforderlich ist).

Eitz, Carl (1848–1924), Lehrer zu Eisleben, 1918 Prof., Begründer der nach ihm benannten → Tonwortmethode. Das E.sche Tonwortsystem verwendet die 12 Konsonanten b r t m gs p l d f k n zur Kennzeichnung der chromatischen Tonstufen, dazu kommen noch zur Bezeichnung der Ganztöne die Vokale a e i o u (von g ab). Halbtonschritte sind durch denselben Vokal festgelegt. Hier das Aufbauschema des Tonwortsystems:

cis dis eis fis gis ais his
C D EF G A HC
des es fes ges as b ces

B R T M GS P l d f k nb
i o u a e i

Ro Mu Sa Pa de ki bo
Bi To GUSu la fe nibi
Ri Mo Go Pu da ke ne

Nach diesem Schema werden die Tonleitern gebildet, z. B. Es-dur als: mo su la da ke bi to mo. E. baute das Tonwortsystem zur Grundlage des Gesangsunterrichts aus (vgl. Eitz, Bausteine zum Schulgesangsunterricht im Sinn der Tonwortmethode, 1911, und Der Gesangsunterricht als Grundlage der musikalischen Bildung, 1914). – Lit.: F. Bennedik, Geschichte und psychologisch-musikalische Untersuchungen über die Tonwortmethode, Diss. Jena 1914; F. Bennedik und A. Strube, Handbuch für den Tonwortunterricht, 1926; Zeitschrift Das Tonwort, Lpz. 1927ff.

Eldering, Bram, geb. 1865 zu Groningen in Holland, hervorragender Geiger (Primgeiger des Kölner Gürzenich-Qu.s) und Pädagoge, wirkte seit 1903 am Kons. (Musikhochschule) zu Köln.

Elegie, griech. Klage, Gedicht im elegischen Versmaß (Hexameter und Pentameter), auch Klagelied mit Aulosbegleitung. In neuerer Zeit Bezeichnung für Tonsätze von klagender Ausdruckshaltung.

Elektrische Musik → Instrumente der Musik.

Elgar, Edward, Sir, einer der repräsentativsten engl. Komp.en seiner Generation. Als Organistensohn einem musikalischen Milieu entstammend, brachte E. es vom Orch.musiker zum Master of the Kings Music (1857–1934). E. begründete seinen Ruhm mit dem »Traum des Gerontius« (1900), einer Tonschöpfung, die den Konservativismus des älteren engl. Oratoriums kühn durchbrach. »Zum ersten Male entdeckten die Engländer, daß ihnen damit ein Werk geschenkt sei, das mit viel feineren Nervenreizen rechnete als alle bisherigen« (Schering). Auch das nächste Oratorium »Die Apostel« (1903 und 1906) hielt sich – mehr als das nachfolgende Werk »Das Reich« (The Kingdom) – in seiner Wirkungskraft auf der Höhe des Gerontius. Die Orch.werke E.s sprechen die Sprache eines vornehmen Eklektikers, der herb wie Brahms, aber auch einen Lisztschen al-fresco-Satz schreiben konnte. Am bekanntesten sind die Enigma-Variationen op. 36, die sinfonische Dichtung »Falstaff« op. 68, eine Streicherserenade sowie mehrere Konz.ouvertüren geworden. Im Gegensatz zu der über England kaum hinausgedrungene Kammermusik ist das V.konz. op. 61 ein vielgespieltes Werk. – Lit.: J. Buckley, Edward E., 1925; J. F. Porte, E. and his music, 1933.

Elmendorff, Karl, geb. 1891 zu Düsseldorf, bed. Dir., (GMD), Km. in Mainz, München, Bayreuth (Festspiel-Dir.), jetzt Staatskm. in Berlin (Staatsoper Unter den Linden).

Emmanuel, Maurice, geb. 1862 zu Bar sur Aube, Prof. der MW. am Pariser Cons., einer der bedeutendsten franz. Musikwissenschaftler. E. schrieb u. a.: Histoire de la langue musicale, 2 Bde., 1911; Traité de la mus. greque, 1912. Auch als Komp. (Opern,

Chorwerke, Kammermusik) hat E. sich einen geachteten Namen gemacht.

Encina, Juan del (1469–1539), der Hofdichter des ersten Herzogs von Alba und große Meister des spanischen Frühdramas, hat die Musik seines Landes bes. durch die Anlage der Sammelhandschrift Cancionero musical gefördert, in der er selbst mit 68 eigenen Kompos.en vertreten ist.

Enesco, Georg, geb. 1881 zu Liveni, V.virtuose, Dir. und der bemerkenswerteste heutige Komponist Rumäniens. Schrieb u. a. 3 Sinfonien, Streichqu.e, ein Streichoktett, V.sonaten, 2 rumän. Orch.rhapsodien, eine Oper (Ödipus).

Engel, Hans, geb. 1894, dtsch. Musikforscher, studierte in München bei → Klose und → A. Sandberger, habilitierte sich 1926 in Greifswald und wurde 1935 Prof. der MW. in Königsberg. Schrieb u. a.: Die Entwicklung des dtsch. Kl.konz.s von Mozart bis Liszt, 1927; Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit, 1929; Das Instrumentalkonzert (in Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal, 1932).

Enge Lage der Akkorde. Man spricht von ihr dann, wenn alle Akkordtöne (außer dem Baß) möglichst nahe zusammenstehen.

Engführung (ital. stretto = eng zusammengedrückt). Im weiteren Sinne bedeutet E. eine »enge« Verflechtung kontrapunktierender Stimmen, im besonderen den vorzeitigen Einsatz der Antwort in der → Fuge.

Englische Musik. England konnte schon auf eine reiche musikalische Vergangenheit zurückschauen, als der dtsch. König Sigismund es bei seinem Scheiden aus London im Jahre 1416 »das Land voll Melodien« nannte. Es ist kein Zufall, daß das bedeutendste Sammelwerk der frühen Mehrstimmigkeit, das Winchester-Tropar des 11. Jhts., aus England stammt, von derselben Stelle (Winchester), wo um die Mitte des 10. Jhts. eine der größten europäischen Orgeln erbaut wurde. Mehr als in den anderen Ländern wurde in England die hohe Polyphonie von dem bodenständigen Volksgesang in Terzen und Sexten, den die Volkssänger, die Nachfahren der keltischen Barden, weitertrugen, berührt und durchsetzt. Diese Durchdringung der mehrstimmigen Kunstmusik und der Volksmusik bezeugt der sechsstimmige, um 1240 im Kloster Reading aufgezeichnete Sommerkanon mit seinen vollstimmigen »harmonischen« Wirkungen, seinen Terzen- und Sextenführungen. Auf nicht weniger großer Höhe stand die Orgelmusik (die älteste Orgeltabulatur des 14. Jhts. stammt aus England), wie auch die instrumentale Spielmannskunst (vgl. die von J. Wolf im AfMW I aus der Handschrift London Brit. Mus. Harley 978 veröffentlichten Tänze bzw. Suiten). Um die Wende zum 15. Jht. ging von → Dunstable der denkwürdige Anstoß zu einer neuen Tonkunst aus, die sich alsbald über ganz Musikeuropa ausbreitete. Der Atem, der sie beflügelte, war wiederum der der bodenständigen engl. Volksmusik, des »vulgariter jubilare« nach dem Zeugnis des Musikschriftstellers → Tinctoris (Hauptquellen der Musik der Dunstable-Epoche: das sog. Oldhall-Manuskript und die → Trienter Codices). Im 16. Jht. erlebte die E. M., die dem

andringenden weltbeherrschenden Niederländertum immer wieder frische Kräfte nationaler Selbstbehauptung entgegenstellte, ihre höchste Blütezeit. Zuerst im Madrigal der → Wilbye, → Byrd, → Morley, → Weelkes, → Dowland und Genossen, das – obwohl fremde Form – dennoch Ausdrucksmittel echt engl. Geistes wurde. Vom Konstruktivismus des ital. Madrigals ist bei den Engländern nichts zu verspüren. Gleichzeitig nahm die Lautenkunst (→ J. Dowland) und bes. die Kl.musik einen gewaltigen Aufschwung. Die Virginalisten (von → Virginal – Cembalo) J. Bull, J. Munday, J. Farnaby, O. Gibbons usw. waren rechte Originalgenies, deren Kunst – vor allem in der Variation – die übrigen Musikländer weitreichende Anregungen verdankten (Hauptquellen der Virginalmusik: Das Fitzwilliam Virginal Book, um 1625; Parthenia, 1611); der dramatischen Tonkunst, die schon in den Maskenspielen ein weites Betätigungsfeld fand, erstand ihr größter Meister in → Henry Purcell. Wie ein auf lange hinaus letztes Zusammenraffen der nationalen Musikkraft erscheint das Wirken des genialen Purcell, und nicht nur in der Oper, auch in der Kirchen- und Instrumentalmusik. Purcell, in der Klarheit seiner Schreibweise und in Größe und Weitschwung des Ausdrucks der Orpheus britannicus, als den ihn der Volksmund ansprach, reichte das Szepter der Musik seines Landes an die Deutschen weiter, die sich vom Hochbarock bis zur Klassik an die Spitze des engl. Musiklebens schwangen: Zunächst → Händel und nach ihm → J. Chr. Bach, Fr. Abel und → J. Haydn. Einzig auf dem Gebiete der MW. (→ Burney, Hawkins) und dem der Musikorganisation (Konz.wesen, Musikfeste) war das Land in der klassischen Zeit noch schöpferisch. Die Romantik schenkte England einzig in → W. St. Bennett einen Komp.en von Bedeutung, aber immerhin auch einen Führer ohne Gefolgschaft. Erst um 1880 setzte ein fühlbares Wiederaufleben der engl. Musikkräfte ein, und jetzt alsbald in allen Zweigen der Musik: in der Oper gaben vor allem → A. Mackenzie, → Ethel Smyth, → Arthur Sullivan (auch Operettenkomp.) den Ton an, in der Chorkompos. und Instrumentalmusik → Ch. H. Parry, → E. Elgar, → Fr. Delius, → C. Scott u. a. Von W. H. Hurlstone, Walford Davies, A. Bax, E. Austin, John Ireland u. a. ging eine mehr und mehr nationale Selbständigkeit erreichende Pflege der kammermusikalischen Gattungen aus. In jüngster Zeit hat die engl. Tonkunst sich bes. der Pflege des Volksliedes angenommen, von dem in allen Musikepochen der Kunstmusik Kräfte zuströmten. Die ersten Zeichen dieser Verbindung traten im Schaffen von R. V. Williams (geb. 1872), G. Butterworth, W. D. Browne hervor. – Lit.: W. Nagel, Geschichte der Musik in England, 2 Bde., 1894, 1897; H. Davey, Hist. of engl. music, 1895, 1899; E. Walker, A Hist. of mus. in England, 1907; H. W. Hadow, English Music, 1931; H. Hughes, Early engl. harmony, 1913; G. Cecil, The hist. of Opera in England, 1930; Gr. Flood, A hist. of Irish music, 1905; C. Stumpf, Musikpsychologie in England, Vj, 1. Jg.

Englisch Horn → Oboe.

Enharmonik (griech. enarmonios = harmonisch). Die Nachwirkungen der griech. E. – des dritten und jüngsten aus Vierteltönen bestehenden Tongeschlechtes (s. auch Griechische Musik) – sind in Theorie und Praxis der Musik bis zum Ende der Renaissance zu spüren. Immer war es – nach den Worten des → A. Kircher – »die verborgene Kraft der E., leidenschaftlichen Ausdruck hervorzubringen«, die die alten Musiker zu ihren Versuchen und Experimenten trieb. – Die neuere E. der harmonischen Musikepoche beruht auf der Tatsache, daß Töne wie dis-es, e-fes, his-c usw., die in der reinen Stimmung tatsächlich verschieden sind, im temperierten System (→ Stimmung) gleichgestellt werden. Auf diese Gleichstellung geht die sog. enharmonische Verwechslung zurück, d. h. die Vertauschung von Tönen, Akkorden und Tonarten. Jede solche Vertauschung ist von bes. Reiz für das musikalische Hören, da sie zugleich den musiklogischen Sinn des betr. Tones oder Akkordes verändert. Zu einem bes. Wirkungs- und Stilmittel hat die Romantik die E. ausgestaltet, an deren Ende → Simon Sechter die zur Umdeutung und Modulation am besten geeigneten harmonischen Gebilde in dem bequemen theoretischen Schubfach der »enharmonischen Akkorde« unterbrachte. S. auch Harmonie.

Ensemble, franz., Verbindung von mehreren Ausübenden in Vokal- wie Instrumentalmusik (Opern-E., Kammermusik-E. usw.).

Erard, Sebastian (1752–1831), aus dtsch. Familie stammender franz. Instrumentenerfinder, begründete mit seinem Bruder Jean Baptiste die berühmte Kl.baufirma E., die nach seinem Tode auf seinen Neffen Pierre überging. E., der 1777 das erste in Frankreich gebaute Pianoforte konstruiert hatte, führte 1823 die sog. Repetitionsmechanik ein, durch die der Klavierhammer ohne Loslassen der Taste mehrmals gegen die Saiten geschnellt werden kann. Auch der am Ende des 18. Jhts. erfundenen Doppelpedalharfe gab er ihre endgültige Gestalt.

Erb, Karl, geb. 1877 zu Ravensburg, dtsch. Opern- und Konz.-Tenor, war von 1913 bis 1925 an der Münchner Oper tätig, wo er u. a. der erste Palestrina in Pfitzners gleichnamiger Oper gewesen ist. Sein feines Stilgefühl stellt E. in die vorderste Reihe der dtsch. Lied- und Oratoriensänger.

Erbach, Christian (1570–1635), Augsburger Domorganist und Komp. wertvoller Orgelmusik (Neudruck von Orgelkomp.en in DTB IV, 2).

Erdmann, Eduard, geb. 1896 in Wenden (Livland), Pianist und Komp., von 1925 bis 1936 Leiter der Meisterklasse für Kl. an der Kölner Musikhochschule. Als Komp. (Sinfonien, Kl.werke, Kammermusik, Lieder) steht E. in vorderster Linie eines stürmischen, kraftvollen Vorwärtsmusizierens.

Erk, Ludwig (1807–1883), Musiklehrer in Berlin (1876 Prof.), Begründer zweier Gesangsvereinigungen. Die Liebe des einer alten Organisten- und Lehrerfamilie entstammenden Musikers gehörte in erster Linie dem Volkslied, das er in zahlreichen Samm-

lungen dem dtsch. Volke und vor allem der Jugend erschlossen hat. Die wichtigsten Sammlungen sind: Schullieder, Liederkranz, Singevögelchen, Deutscher Liedergarten, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singeweisen, Volkslieder für Männerstimmen, Volksklänge, und endlich sein Hauptwerk »Der deutsche Liederhort« (neubearbeitet und fortgesetzt von Fr. M. Böhme, 1893 bis 1894 und spätere Aufl., 3 Bde.). – Lit.: Chronologisches Verzeichnis der musikalischen und literarischen Arbeiten E.s, 1867; H. Schmeel, Ludwig E., 1908.

Erlebach, Philipp Heinrich (1657 bis 1714). Der aus Ostfriesland stammende spätere Rudolstädter Hofkm. gehört zu den besten Meistern der dtsch. Orch.suite. Seine »Harmonische Freude musikalischer Freunde« (Neudruck in DDT XLVI/XLVII) ist mit Händels Deutschen Gesängen der großartigste Ausklang des instr. begleiteten dtsch. Barockliedes.

Ernst, Heinrich Wilhelm (1814 bis 1865), Jude, V.virtuose aus J. Böhms Schule, wurde von seiner Zeit → Paganini an die Seite gestellt. Sein fis-moll-Konz. und die empfindsame Elegie gehörten zu den meistgespielten V.kompos.en ihrer Zeit.

eroico, eroicamente, ital., heldenhaft.

Erotikon, griech., Liebeslied.

Erpf, Hermann, geb. 1891, dtsch. Komp. und Musiktheoretiker aus der Schule → Wolfrums und → Riemanns, schrieb u. a.: Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik, 1922; eine auf den modernen Klangstil zugeschnittene Harmonielehre (Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, 1927).

Espressione, con, ital., mit Ausdruck.

espressivo, ital., ausdrucksvoll.

Estampida (franz. Estampie, lat. stantipes), eine vornehmlich in Frankreich ausgebildete Hauptform der mittelalterlichen vokalen und instr. Musik. Schon Joh. de Grocheo beschreibt die E. als eine aus Refrain und verschiedenen Teilen (puncta) bestehende Form. – Lit.: P. Aubry, Estampies et danses royales, 1907; J. Wolf, Die Tänze des Mittelalters, AfMW I; H. J. Moser, Stantipes und Ductia, ZfMW II; J. Handschin, Über Estampie und Sequenz, ZfMW XII/XIII.

estinto, ital., erloschen.

Ett, Kaspar (1788–1847), Organist der Michaelshofkirche zu München, leitete dort durch die Aufführung des Miserere von Allegri die kirchenmusikalische Restauration des vergangenen Jhts. ein, die in München ihr erstes Zentrum hatte. Als Komp. fast aller kirchenmusikalischer Gattungen bewegt E. sich ebensowohl in den Kreisen des alten wie des neuen instrumental begleiteten Stiles. – Lit.: F. Bierling, Kaspar E., 1906.

Etüde, franz., Übungsstück, von der Stufe technischer Vorstudien bis zur höchsten Virtuosität (Konzertetüde). → Cramer, → Chopin, → Schumann, → Liszt u. a. haben in ihren E.n den technischen Zweck mit höchstem Kunstwert zu vereinen verstanden.

Euler, Leonhardt (1707–1783). Die wichtigste auf Musik Bezug habende Schrift des berühmten Physikers und Mathematikers ist das Tentamen novae theoriae musicae, 1739 (Neuausgabe von E. Bernoulli), worin der Wohlklang und die Annehmlichkeit

der Intervalle und Akkorde aus den Verhältnissen der betr. Schwingungszahlen berechnet wird. → Helmholtz sah die Hauptschwierigkeit des E.schen Systems darin, daß nicht gesagt werde, »wie es die Seele denn mache, daß sie die Zahlenverhältnisse je zwei zusammenklingender Töne wahrnehme« (Die Lehre von den Tonempfindungen). – Lit.: S. Schulz-Euler, Leonhardt E., 1907.

Exotische Musik → Vergleichende Musikwiss.

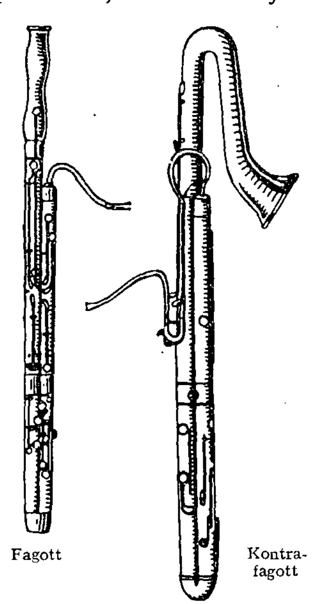
Expert, Henry, geb. 1863, Schüler → C. Francks, Bibliothekar des Pariser Cons. und Dozent an der École nat. de mus. classique, Herausgeber der wichtigsten Denkmäler-Ausgaben älterer frz. Tonkunst (Maîtres mus. de la renaiss. franç., 23 Bde.; Monuments de la mus. franç., 1924ff.; Les maîtres du clavecin des 17/18ième s.; Répertoire de mus. religieuse et spirituelle).

Expressionismus in der Musik bedeutet an sich nur eine Steigerung der Ausdruckskraft der Musik, eine Hochspannung des sich selbst so betitelnden Ausdrucksstiles (Stylus expressus, Stilo expressivo). Im Gegensatz zu der Anregungs- und Wirkungskraft des früheren E., z. B. im Madrigal des 16. Jhts., im Sturm und Drang, in der Hochromantik eines Berlioz usw. blieb der E. nach dem Weltkrieg eine teils trostlos dumpfe, teils ausgeklügelt rationalistische Angelegenheit, die sich zudem noch eines durchaus irreführenden Namens bediente. Eine sachliche Darstellung der neueren expressionistischen Bewegung in der Musik gab A. Schering in: Einführung in die Kunst der Gegenwart, Lpz. 1920.

F

F, vierte diatonische Tonstufe von C. *f* = forte, stark. F-förmig sind die Schallöcher von V., Bratsche, Vc. und Kb. Über F als Notenschlüssel s. Schlüssel.

Fagott, zur Schallmeienfamilie gehörendes Blasinstrument mit einschlagender Zunge oder Doppelrohrblatt, entstand im 16. Jht.



Fagott   Kontrafagott

durch Knickung und bündelförmige Zusammenlegung (ital. fagotto = Bündel) der langen Schallröhre der alten Baßbomharte. Wie das Fagott schon früh den Baß der → Oboen bildete, blieb es auch im Orchester das Baßinstrument des Holzbläserchors. Das besonders durch den nassauischen Kammermusiker K. Almenräder und den Instrumen-

tenbauer J. A. Heckel auf seine Höhe gebrachte F. ist ein klanglich vielseitiges Instrument: volltönend im tiefen Register, in der hohen Lage dagegen reicht das Klangvermögen bis zum Komischen und Grotesken. Der Umfang des F.s reicht vom B bis zum zweigestrichenen f. – Das eine Oktave tieferstehende Kontra-F. ist das tiefste Holzblasinstrument. Die Wiener Klassiker haben es schon mit charakteristischer Wirkung verwandt, so Haydn in Schöpfung und Jahreszeiten, Beethoven in Fidelio, in der 5. und 9. Sinfonie, Ruinen von Athen usw.

Falla, Manuel de. Der 1876 in Cadix geborene Komp. aus der Schule F. Pedrells stand in Paris von 1907 bis zum Weltkrieg dem Kreise → Debussys nahe, dem er mancherlei Anregungen verdankt. Der spanische Impressionismus de F.s ist jedoch keineswegs ein Ableger des franz., wie allein schon die starken Bindungen des Komp.en an Volkslied und Volkstanz seiner Heimat beweisen (sinfonische Impressionen »Nächte in den spanischen Gärten« für Kl. und Orch., Kl.werke Pièces espagnoles und Fantasia Poetica). Großen Erfolg hatten de F.s Ballette »Der Dreispitz« und »Amor der Zauberer«, sowie die Oper La Vida breve (1913). – Lit.: Roland Manuel, Manuel de F., Paris 1930.

Falsett, Kopfstimme, Fistelstimme.

Falsettisten (alti naturali) hießen die Sänger, die bes. im 15. und 16. Jht. die Diskant- und Altpartien sangen, entweder als Anführer des Knabenchors oder auch selbständig. Zu Anfang des 17. Jhts. wurden die F. durch die → Kastraten verdrängt. Aus der päpstlichen Kapelle verschwanden die F. um 1625.

Fandango, span. Tanz. Das älteste Tanzlied F. im langsamen $^3/_4$-Takt ist ein urtümliches Gebilde, bei dem maurische Einwirkung nicht ausgeschlossen ist. Der neuere F. hat ein mittelschnelles Zeitmaß und bevorzugt den Kastagnettenrhythmus

Fanfare (franz. fanfare, ital. fanfara) ist das in der Militär- und Jagdmusik gebrauchte Signal. In der älteren → Suite wurden kleinere, im Signalcharakter gehaltene Tonsätze als F. bezeichnet. Eine Zusammenstellung der historischen F.n und Signale der europäischen Heere bringt E. Kastner im Anhang seines Manuel général de Musique militaire, 1848.

Fantasie (fantasia) ist seit alters her die Bezeichnung des Spielens aus dem Stegreif. Schon seit der Renaissance ist es das Kennzeichen des guten durchgebildeten Musikers und vor allem des Organisten. Das Regolamento der Markuskirche in Venedig aus dem Ende des 16. Jhts. besagt über das beim Probespiel unerläßliche Fantasieren des Prüflings: »Es wird das Chorbuch aufgeschlagen und von ungefähr ein Anfang eines Kyries oder einer Motette gefunden. Dieser wird abgeschrieben und dem konkurrierenden Organisten übergeben, der über dieses Thema auf der zu besetzenden Orgel selbst eine regelrechte Fantasia spielen muß, ohne die Stimmen zu verwischen, als ob vier Sänger

sängen.« Der Nachdruck liegt auch in den beiden nächsten Jahrhunderten auf dem Begriff des »Regelrechten«, d. h. des den Regeln der Kompos. Entsprechenden. Die F. entwickelte sich dementsprechend mit zahlreichen Musikgattungen weiter, vor allem mit den Fugenformen. Im Hochbarock gehörten insbesondere → Fuge, → Capriccio und → Toccata dem Kreise der F. an. – Lit.: O. Deffner, Über die Entwicklung der F. für Tasteninstrumente, 1928.

Farbe und Musik. Zusammenhänge zwischen M. und F. treten bes. in dem Phänomen der Doppelempfindung (Doppelvorstellung) in Erscheinung, das ein Studienobjekt von MW., Psychologie und Medizin darstellt. Die Romantik, die Epoche, die fest an die »Gütergemeinschaft der Sinne« glaubte, hat den Gedanken der F.-Ton-Verbindung leidenschaftlich, aber auch mit einer großen Beigabe von Dilettantismus verfochten. Tieck sagt zwar: »Jeder einzelne Ton eines besonderen Instrumentes ist wie die Nuance einer Farbe«, er benennt auch solche Tonnuancen mit Farbnamen, aber vor der letzten Konsequenz, der Erkenntnis »der wahren Wirklichkeit« des Phänomens schreckt er, wie alle doppelempfindenden Romantiker, zurück. Auf die Notwendigkeit, die F.-Ton-Zusammenhänge wissenschaftlich zu ergründen, hatte schon Goethe hingewiesen, dessen erster Beobachtungspunkt die Ähnlichkeit der Chladnischen Klangfiguren (→ Chladni) mit den Farbenerscheinungen bildete (Brief vom 13. 4. 1813 an den Physiker Seebeck). Die letzte und extremste Konsequenz der angenommenen Zusammenhänge von F. und Ton stellt das sog. Farbenkl. dar, das in seinen verschiedenen Varianten auf das 1735 von L. B. Castel in Paris konstruierte Instr. zurückgeht. Castel gesellte bei seinem Kl., das beim Niederdrücken der Tasten F.n zeigte, den »festen Stammton C« der »festen tonischen und gründlichen Fundamentfarbe« blau. Dem Dreiklang C E G entsprach der Farbklang blau, gelb, rot usw. – Lit.: H. Schröder, Ton und F., 1906; Fr. Mahling, Zur Geschichte des Problems wechselseitiger Beziehungen zwischen F. und Ton, 1922; Anneliese Argelander, Das Farbenhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung, 1927; G. Anschütz, Drei F.-Ton-Kongreßberichte, Hamburg 1927/31.

Farina, Carlo, aus Mantua, wirkte von 1625 bis 1633 unter → Schütz als Kammermusiker in Dresden, nach Schützens Weggang in Danzig, wo sich seine Spur verliert. F. eröffnet die lange Reihe der virtuosen Barockgeiger. Aus seiner Sammlung 2–4st. Pavane, Gagliarde, Brandi . . . von 1626 bis 1628 ist manches in Neudruck erschienen: in Wasielewskis »Instrumentalsätzen vom Ende des 16. Jhts.«, in Riemanns »Alte Kammermusik«, in Mosers »Musikkränzlein«.

Farinelli (Carlo Broschi, 1705 bis 1782), berühmter Kastrat aus der Schule → Porporas und Bernacchis. Seine klare, durchdringende Stimme mit ihrem vielgepriesenen, unvorstellbar lange ausgehaltenen Schwellton auf g′ wurde unter die zeitgenössischen musikalischen Weltwunder gezählt. Die Oper → Hasses und

→ Metastasios hatte in F. ihre stärkste Stütze, → Händel dagegen den gefährlichsten Gegner seines eigenen Londoner Opernunternehmens. Nach → Burneys Angaben soll Karl VI. den Sängervirtuosen auf »einen ebeneren und simpleren Weg« gewiesen haben.

Farrar, Ernest Bristow (1885 bis 1918), engl. Organist und Komp. (Orch.werke: The forsaken Merman, English Pastoral Impressions (erhielt den Carnegie-Preis), Keltische Impressionen f. Streichqu., Keltische Suite für V. und Kl.

Farwell, Arthur, geb. 1872 in St. Paul, amerik. Komp., setzte seine in der Heimat begonnenen Studien in Paris und schließlich bei → Humperdinck und → H. Pfitzner fort. In der 1901 begründeten Wa-Wan Press trat er für die autochthone amerik. Musik und ihre Komp.en ein (J. F. Beach, H. F. Gilbert, E. B. Hill u. a.). Er selbst veröffentlichte American Indian Melodies, Folk songs of the West and South, Indian, Negro and Cowboy Sketches, ferner Schauspielmusik zur Shakespeare-Feier 1916 (Caliban) u. a.
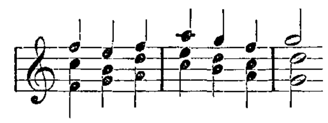
Fasch, Johann Friedrich (1688 bis 1758), Schüler → Kuhnaus und → Graupners, Gründer des zweiten, gegen die gleiche Unternehmung seines Lehrers Kuhnau gerichteten Coll. Mus. zu Leipzig, wurde nach mehreren Zwischenstellungen 1722 Hofkm. in Zerbst. Riemann, der in seinem Coll. Mus. 5 Triosonaten und eine Sonata à 4 herausgab, sah in F. einen der interessantesten dtsch. Nebenmänner Seb. Bachs, allerdings unter ausdrücklicher Beschränkung auf die Instrumentalmusik (Triosonaten, Konz.e, 69 Ouvertüren). – Lit.: Selbstbiographie F.s in Marpurgs Hist.-krit. Beiträgen III; Engelke, Johann Friedrich F., Diss. Lpz. 1908; C. Schneider, F. als Sonatenkomponist, Diss. Münster 1932.

Fasch, Karl (1736–1800), wirkte seit 1756 in Berlin (zuletzt als 2. Kammercembalist → Friedrichs d. Gr., dann als Hofkm.), wo er 1790 die später von seinem Schüler → Zelter geleitete Singakad. gründete. Da F. die Mehrzahl seiner Komp.en vor seinem Tode verbrannte, ist das Bild seines Schaffens unvollständig. Es genügt aber doch, um dem Komp. seinen Platz unter den fortschrittlichsten, stilistisch nicht erstarrten Musikern der Berliner Schule anzuweisen. – Lit.: C. F. Zelter, Karl Fr. F., 1801; M. Blumner, Geschichte der Berliner Singakademie, 1891; E. Stilz, Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs d. Gr., Diss. Bln. 1930.

Fauré, Gabriel Urbain (1845 bis 1924), franz. Komp. aus der Schule von Niedermeyer und → Saint-Saëns, längere Zeit Organist und Kirchenkm. an der Madeleine zu Paris, Prof. und (seit 1905) Dir. des Pariser Cons., Nachfolger Reyers als Mitglied des Institut de France. F.s Schreibweise, von → César Franck mehr beeindruckt als von dem Lehrer Saint-Saëns, klärte sich bes. in der Kammermusik und in seinen Kl.werken und Liedern zu einer Durchsichtigkeit von oft eigenartigem Reiz. Seine Opern Prométhée und Pénélope galten dem jungen, sich von allen romantischen Nachwirkungen lösenden Frankreich als Muster eines neuhellenischen Stils. – Lit.:

R. Köchlin, Gabriel F., 1927; A. Bruneau, La vie et les œuvres de G. F., 1925; G. Servières, Gabriel F., 1930.

Fauxbourdon (ital. falso bordone = falscher Baß) ist eine auf dem Terzen- und Sextensingen der nordischen Völker beruhende Improvisationsmanier, deren älteste Kunde aus England kommt (faburden). Die ältesten Aufzeichnungen bekunden durch Anfang und Ende der Terzen- und Sextenfolgen in den vollkommenen Konsonanzen des → Organums die Berührung mit der kunsttümlichen Praxis.



Eine Erweiterung des Musizierens im F. bedeutete das Hinzutreten einer B.stütze oder B.stimme (contratenor bassus), die der Traktat des Mönchs Wilhelm im 15. Jht. erwähnt. In der hohen Kompos. des Hochmittelalters spielte der F. eine bedeutende Rolle, teils in einfacher, oft nur durch ein »comme F.« angedeuteter Weise, teils in verzierter (»kolorierter«) Form. Der Name F. erhielt sich auch in späterer Zeit und wurde der Improvisationsart des sog. Contrappunto alle mente gleichgestellt, wie dem Note gegen Note erfolgenden Vortrag der → Psalmen. – Lit.: H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 7. Kap.

Favart, Charles Simon (1710 bis 1792), franz. Dichter und Mitdirektor der Opéra comique, setzte die von Le Sage, Fuzelier u. a. eingeleiteten Bestrebungen zur Hebung des Geschmacksstandards der komischen Oper mit Geschick fort. Mehrere seiner bekanntesten Texte – Annette et Lubin, Bastien et Bastienne – schrieb er gemeinsam mit seiner Gattin (Marie-Justine Duronceray.) Eine zehnbändige Sammlung von F.s Texten erschien 1762–1777 in Paris. – Lit.: A. Font, Favart, 1894; A. Pougin, Madame F., 1912.

Feinhals, Fritz, geb. 1869, Heldenbar. der Münchner Oper von 1898 bis 1924, einer der besten Wagner- und Mozart-Sänger seiner Zeit.

Fellerer, Karl Gustav, geb. 1902, dtsch. Musikforscher, seit 1931 o. Prof. der MW. an der Universität Freiburg (Schweiz), seit 1939 a. d. Univ. Köln, schrieb u. a.: Der Palestrinastil im 18. Jht., 1928; Palestrina, 1930; Orgel und Orgelmusik, 1929; Beiträge zur Orgelchoralbegleitung des 18. und 19. Jhts., 1932.

Fermate (ital. Fermata), das Zeichen 𝄐 eines Ruhepunktes im Tonsatz. Von bes. Bedeutung ist die F., die in Arie und Konz. den Eintritt der → Kadenz anzeigt.

Fermezza, ital., Festigkeit.

feroce, ital., wild, ungestüm.

Ferrari, Benedetto (1597–1681), ital. Komp., Dichter und berühmter Theorbenspieler, wirkte in Venedig, Wien und Modena (seit 1653 als Hofkm.). Da seine Opern, darunter die zuerst auf einer öffentlichen Bühne aufgeführte »Andromeda« (1637 in S. Cassiano in Venedig) nicht erhalten sind, hat er für unsere Zeit nur noch Bedeutung als sehr beachtlicher Kantatenkomp. (Neudruck zweier Kantaten in Riemanns Kantatenfrühling). – Lit.: E. Schmitz, Geschichte der Kantate, S. 59f.

Fesca, Friedr. Ernst (1789 bis 1826), Violinist, seit 1815 Konzertm. in Karlsruhe, schrieb zu seiner Zeit sehr beachtete Kammermusikwerke. Sein Sohn Alexander Ernst F. (1820–1849) ist ein Biedermeiertalent, dessen sentimentale Lieder ihren Schöpfer lange überlebten.

Festa, Costanzo. Der seit 1517 als päpstlicher Kapellsänger nachweisbare Komp. († 1545) ist einer der Begründer der römischen Schule der Hochrenaissance, zugleich aber auch ein Bahnbrecher als Frühmadrigalist. (Einige Madrigale bei P. Wagner, Das Madrigal und Palestrina, Vj 1892).

Fétis, François Joseph, hervorragender Musikforscher, geb. 1784 zu Mons, studierte bei → Boieldieu am Pariser Cons., an dem er später längere Zeit als Prof. der Musiktheorie und Bibliothekar wirkte. Von 1833 bis 1871, seinem Todesjahr, wirkte er als Direktor des Kons.s zu Brüssel. F. war der erste, der die Musikforschung auf ihre eigenen Grundlagen stellte und sie darauf hinwies, auf ihre letzten Ursachen zurückzugehen vermittels eines Beurteilungsprinzips, das allein in der Musik selbst zu finden sei. Hauptschriften: Traité de la fugue et du contrepoint, 1825; Preisschrift »Über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst«, 1829; Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique, 1837–1844, 2. Aufl. 1860–1865, Supplement von A. Pougin, 2 Bde., 1878–1880; Traité compl. de la Théorie et de la Pratique de l'Harmonie, 1844 und spätere Aufl.; Histoire générale de la Musique, 5 Bde., 1869 bis 1876. Der Katalog seiner wertvollen Bibliothek (jetzt in der Kgl. Bibliothek Brüssel) erschien 1877. – Lit.: E. Bücken, Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft, Jb. Peters 1927.

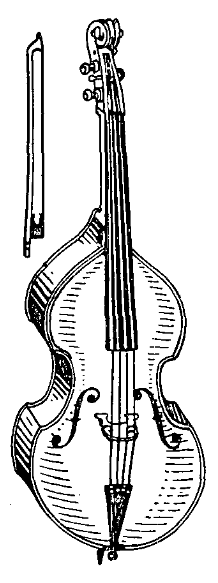
Fibich, Zdenko (1850–1900), tschech. Komp. (seit 1876 Km. in Prag), dessen Ringen um den Ausbau der tschech. Nationaloper (Sarka, Arkonas Fall) nicht zu dem gehofften Erfolg führte, da F.s weiche, lyrische Natur ihr Können im Bühnenschaffen überspannte. Als Kammermusikkomp. und bes. in seinen 352 Kl.-stücken »Stimmungen, Eindrücke, Erinnerungen« bietet er dagegen Vortreffliches. Ein ganz eigener, versonnener Ton klingt in den Kl.poesien dort an, wo der Förstersohn F. in Erinnerungen an die landschaftlichen Schönheiten seiner Heimat schwelgt. – Lit.: C. L. Richter, Zdenko F., Prag 1899.

Ficker, Rudolf von, dtsch. Musikforscher, studierte in Wien und München (Thuille, Courvoisier), habilitierte sich 1920 in Innsbruck und wirkt seit 1930 als Nachfolger A. Sandbergers an der Münchner Universität. F. schrieb u. a.: Beiträge zur Chromatik des 14. und 16. Jhts., Stud. z. MW. 1914; Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen, Stud. z. MW. 1920; Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehung z. Geistesleben Deutschlands, Vj 1925. F. gab mit A. Orel die Bde. XXVII und XXXI der DTÖ heraus.

Fiedel → Instrumente.

Fiedler, Max, geb. 1859 in Zittau, Dir. der philharmonischen Konz. zu Berlin, der Bostoner Sinfoniekonz. und seit 1916 Städt. Musikdirektor in Essen.

von denen wiederum der K. mit 4 Saiten der Normaltyp wurde. Dieser K. hat Quartenstimmung. –



Lit.: F. Warnecke, Ad infinitum der Kontrabaß. Seine Geschichte und Zukunft, 1911.

Kontrafagott, → Fagott.

Kontrapunkt (lat. contrapunctus; ital. contrappunto; franz. contrepoint) heißt der auf der Bewegung mehrerer selbständiger St.n beruhende Tonsatz. Der Name K. bedeutet bei seinem ersten Aufkommen im 14. Jht. die Stimmführung »Note gegen Note« (contrapunctus id est nota contra notam). Von dieser Grundlage aus entwickelte sich die K.lehre als eine solche vom »reinen« oder »strengen Satz« in bestimmten Stimmführungsregeln bzw. Verboten (Generalverbot: keine Parallelbewegungen der St.n in vollkommenen Konsonanzen, also im Einklang, Quinte und ihren Oktaverweiterungen). Die K.lehre umfaßte den 2-, 3-, 4- usw. stimmigen K., den doppelten K. (Vertauschung der St.n, wobei die Oberstimme zur Unterstimme wird), die Nachahmung, insbes. den → Kanon, die → Fuge. Mit dem Aufkommen des akkordisch-harmonischen Denkens im 16. Jht. traten selbstverständlich auch bedeutende Veränderungen in der Struktur des K.s und der kontrapunktisch melodisch-horizontalen Schreibweise ein. Im Barockzeitalter der Tonkunst bis zu → Händel, → Corelli und → Bach war der Ausgleich dieser beiden Mächte des harmonisch-homophonen und des melodisch-kontrapunktischen Satzes das größte kompositorische Problem, und seine sehr verschiedenartige Bezwingung ist das Lebenslied dieser gewaltigen Musikepoche. In der Folge wurde der K. zwar in den Hintergrund gedrängt, aber er zeigte sich doch als eine Macht, die immer zur Vertiefung der harmonisch-homophonen Schreibweise sich bereit hielt, schon bei den großen klassischen Meistern, bes. bei → Beethoven, ferner bei → Schumann, → Brahms, → Reger, und in zahlreichen Gegenwartsbekenntnissen zum alten wie neuen K. (Polyphonie). – Lit.: J. J. Fux, Gradus ad parnassum, 1725 (dtsch. von Mizler 1742 und Neuausgabe 1937); Chr. Bernhard, Kompositionslehre H. Schützens, 1650 (hrsg. von Müller-Blattau 1926); L. Cherubini, Cours de contrepoint (dtsch. 1835/1836); H. Bellermann, Der K., 1862; F. Dräseke, Der gebundene Stil, 1902; H. Riemann, Lehrbuch des K.s, 1888

conservare = bewahren) weist darauf zurück, daß die ältesten, seit dem 16. Jht. in Italien bestehenden K.en (das Conservatorio S. Maria di Loreto in Neapel wurde 1537 gegründet) Waisenhäuser waren, deren Pflegebefohlene und Insassinnen zu Musikern und Musikerinnen ausgebildet wurden. Mit großem Abstand von Italien folgten mit der Gründung von K.en Deutschland, dessen erstes K. die 1775 begründete Musikabteilung der hohen Karlsschule Karl Eugens von Württemberg war, und Frankreich. Die 1784 durch ein Dekret des Staatsrates ins Leben gerufene École de chant et de déclamation wurde die Plattform, auf der 1795 das Pariser Cons. erstand, das größte Musikinstitut seiner Art. An der Berliner Singakad. begründete Zelter »eine ordentliche Singschule nach Art der italienischen Konservatorien«, und auch das der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde seit 1817 angegliederte K. beruhte auf dem Gedanken der Wiedererweckung der alten Singschule. Mit der Errichtung des Leipziger K.s (1843) setzte die eigentliche Gründerzeit der großen K.en ein, 1850 folgten das K. in Köln (Musikschule) und das Sternsche K. in Berlin, 1856 die Anstalten in Stuttgart und Dresden usw. Ausländische K.: Royal Academy of music (1823) in London, in Brüssel Städt. K. seit 1813 (1832 Staatsinstitut), in Spanien Cons. de Maria Christina (1830), in Ungarn National-K. (1834), in der Schweiz Genfer K. (1836), in Amerika New England-K. in Boston (1853), Musical College in Chicago (1867). S. auch Hochschulen für Musik.

Konsonanz (Consonare = Zusammenklingen). Die wichtigsten Erklärungen der K. beruhen auf der Einfachheit der Schwingungsverhältnisse (→ Aristoteles, → Euler), der Gemeinsamkeit der Obertöne und dem Wegfall der Schwebungen (→ Helmholtz), und dem sowohl beim wirklichen wie beim vorgestellten Hören in der Phantasievorstellung geltenden Gesetz der Verschmelzung → Stumpfs. Die ersten vier Verschmelzungsstufen sind: 1. Oktave, 2. Quint, 3. Quart, 4. natürliche Terzen und Sexten. Gegenüber dem auf der Verschmelzung beruhenden K.begriff des Tonpsychologen Stumpf machte → H. Riemann (Zur Theorie der K. und Dissonanz) geltend, daß die der vierten Verschmelzungsstufe angehörenden Einzelintervalle sich im übermäßigen Dreiklang c e gis zu einem absolut dissonanten Zusammenklang zusammenschließen. (S. auch Intervall, Akustik, Dissonanz.) – Lit.: Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen; C. Stumpf, Geschichte des Konsonanzbegriffs, 1897; Derselbe, K. und Dissonanz, 1898; F. Krüger, Die Theorie der K., Wundts psychol. Stud. 1908 und 1910; E. Hartmann, K. und Dissonanz, zur Geschichte des Begriffs, Diss. Marburg 1922; R. Lentzen, Geschichte des K.-begriffs im 19. Jht., Diss. Bonn 1931.

Kontrabaß (ital. Violone; franz. Contrebasse), das tiefste, auch heute noch in seiner Stammform der Violen- und nicht Violinenform gebaute Streichinstr. Die Saitenzahl der älteren K.e war sehr verschieden. Erst in der klassischen Stilepoche (seit 1750) traten an die Stelle der K.e mit 5 und 6 Saiten die 3- und 4saitigen,

Kolessa, Lubka, geb. 1904 zu Lemberg, hervorragende Pianistin aus der Schule → E. Sauers.

Koloratur → Verzierungen.

Kombinationstöne heißen die zuerst von dem dtsch. Organisten → Sorge (Vorgemach der mus. Comp., 1745/1747) und von → Tartini (Trattato, 1754) entdeckten Töne, deren Schwingungszahlen den Differenzen zwischen den Schwingungszahlen der primären Töne entsprechen. → Helmholtz nannte diese Töne Differenztöne und unterschied von ihnen die von ihm entdeckten Summationstöne, deren Schwingungszahlen der Summe der Schwingungszahlen der primären Töne gleich sind. Diese sind durchweg von geringerer Tonstärke als die anderen K. – Lit.: Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, 2. Abt.; C. Stumpf, Beobachtungen über K., 1901 und 1911; Krüger, Zur Theorie der K., Psych. Studien 1901.

Komponieren (vom lat. componere = zusammenstellen), die Ausarbeitung eines Tonwerkes. Die älteren Kompos.lehren bis zum 19. Jht. waren durchweg gründliche und solid untermauerte künstlerische Handwerkslehren. Es kam dem angehenden Komp.en der früheren Zeiten vor allem darauf an, in die Tradition seiner Kunst eingeführt zu werden. In diesem allgemeingültigen Sinne sagt noch Bachs Generationsgenosse → Telemann, ein von seinem Zeitalter bis zu den Sternen versetzter Musiker: »Die Sätze von → Steffani und → Rosenmüller, von → Corelli und → Caldara erwählte ich mir hier (in seiner Schulzeit) zu Mustern, um meine künftige Kirchen- und Instrumentalmusik darnach einzurichten.« Nach der Barockepoche trat das Traditionsmäßige als ein notwendiges Element der kompositorischen Schulung in den Hintergrund vor den schöpferischen Eigenkräften, vor dem ganz aus sich selbst wirkenden »Genietum«. Daß aber das K. bei den großen Meistern nichts von seiner handwerklichen Sicherheit verlor, zeigt schon ein kurzer Blick in Beethovens Skizzenbücher, diesen gewaltigsten Zeugen gründlichster kompositorischer »Arbeit«. Mit ihr aber verbinden sich im Erschaffen des Tonstückes, das mehr wird als eben nur Kunsthandwerk, jene Kräfte, die dem vollendeten Werke den Charakter des Großen, Genialen, Einzigartigen verleihen. Zu den notwendigen Voraussetzungen des K.s gehört die Kenntnis der im Bereich der sog. Kompos.-lehre zusammengeschlossenen Materien, der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formenlehre, Instrumentenkunde und Instrumentationslehre sowie der musikalischen Ästhetik (s. diese Fächer). – Lit.: Fr. v. Hausegger, Vom Jenseits des Künstlers, 1893; R. Tronnier, Vom Schaffen großer Komponisten; J. Bahle, Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens, 1930; Derselbe, Beitrag zur Psychologie der musikalischen Komposition, Arch. für die ges. Psychologie, Bd. 66, 1928; H. Jancke, Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition, 1928.

Konservatorium (ital. Conservatorio; franz. Conservatoire), musikalische Lehranstalt zur höheren Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Der Name K. (von

kompos. (1911), Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre (seit 1903 in vielen Neuauflagen), Fugen des wohltemperierten Klaviers in bildlicher Darstellung (1912 und 1926).

Knote, Heinrich, geb. 1870, gefeierter Heldentenor (Wagnersänger) der Münchner Oper.

Knüpfer, Sebastian (1633–1676), Leipziger Thomaskantor, zeigt sich als Komp. von 70 erhaltenen Kirchenwerken als großer Könner im kunstvollen Motettenstil. Proben seiner weltlichen Gesänge (Madrigale und Canzonetten von 1663) bietet H. J. Moser in Corydon II. Neudruck der KM. in DDT LVIII/LIX.

Koch, Friedrich (1862–1927), Berliner Komp. (Mitglied der Akad. und Vorsteher der Theorieabteilung der Hochschule für Musik), dessen einst vielgesungene Chorwerke (Der gefesselte Strom, Oratorien »Tageszeiten« und »Die Sintflut«) in ihrer gutbürgerlichen Haltung heute schon stark verblaßt anmuten.

Koczalski, Raoul, geb. 1885, bed. polnischer Pianist (feinsinniger Chopin-Spieler) und Komp. von Kl.werken und Opern (Rymond, Sühne).

Kodály, Zoltán, geb. 1882, ungar. Komp. (Schüler von → H. Kössler), Musikwissenschaftler und Folklorist, wirkt als Dir. und Lektor an der Universität in Budapest. Er schrieb zahlreiche Chorwerke (Psalmus hungaricus, Orch.gesänge, Musik zum Liederspiel Hary János), viele Volksliedbearbeitungen, Kammermusik (Streichtrio, Streichqu.e, Cellosonaten), das Singspiel Die Spinnstube (ungar.). »Was den Stil K.s festlegt, ist das ungehemmt strömende, herrlich geschwungene Melos, das mit keuscher Leidenschaft emporschwillt und durch eigengeschaffene tonale Gesetze bestimmt zum Ruhepunkte heimkehrt. Diese Melodie bringt von ihrer volklichen Quelle die meistens dorische, phrygische und mixolydische Thematik, zu der sich die Harmonik fester als bei Bartók hält« (A. von Toth). – Lit.: A. v. Toth, Zoltán K., Wien 1932.

Köchel, Ludwig, Ritter von (1800–1877), österr. Musikschriftsteller, dessen bekanntestes Werk das Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts (1862, 3. Aufl. 1937) wurde. Außerdem: Die kais. Hofmusikkapelle in Wien 1543–1567 (1869), J. J. Fux (1872), 83 Briefe Beethovens (1865).

Köhler, Louis (1820–1886), bedeutender Kl.pädagoge, lebte seit 1847 in Königsberg als Leiter einer Schule für Kl.spiel sowie als Dir. und Musikschriftsteller. Seine wichtigsten Veröffentlichungen sind: Systematische Lehrmethode für Kl.spiel und Musik (1856/1858, 3. Aufl. hrsg. von H. Riemann 1888), Führer durch den Kl.unterricht (1858, 6. Aufl. 1905), Der Kl.pedalzug (1882).

Kössler, Hans (1853–1926). Komponist aus der Schule Rheinbergers und geschätzter Theorielehrer, war nach vorübergehender Wirksamkeit in Dresden und Köln als Kompos.lehrer an der Musikakad. in Budapest tätig (von 1883 bis 1908 und von 1920 bis 1925). Seine Werke stehen der Welt Brahms' nahe (2 Sinfonien, sinfonische Variationen, Chorwerk Hymne an die Schönheit, Sylvesterglocken, Streichquartett, Streichquintett und Streichsextett, Lieder, eine Oper).

Aber es ist immer echt, nie Mache. Sein Hauptwerk ist die als »dramatische Sinfonie« betitelte Märchenoper Ilsebill (1903). Außerdem schrieb er eine Messe, die sinfonische Dichtung »Das Leben ein Traum«, das Oratorium »Der Sonne-Geist« (nach Mombert) u.a. 1927 erschien: Meine Lehrjahre bei Bruckner. – Lit.: H. Knappe, Friedrich K., 1921.

Klussmann, Ernst Gernot, geb. 1901 zu Hamburg, Prof. an der Hochschule für Musik in Köln (Schulmusikabt.). Der Schaffensschwerpunkt des aus der Schule von Woyrsch und Josef Haas hervorgegangenen Komponisten liegt in seinen sinfonischen Werken (3 Sinfonien, Epilog zu einer antiken Tragödie, Scherzo f. Orch.). Außerdem: 2 Streichquart.e, Quintett f. 4 Str. u. Kl., Lieder.

Knab, Armin, geb. 1881 in Unterfranken, Lehrer an der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik, begabter Chor- und Liederkomp., schrieb u. a.: Weihnachtskantate, Zeitenkranz (Chorliederzyklus), Gesänge für Kinderchor, Motette Unser Leben, ferner einst. Naturlieder, Kinderlieder, Gesänge nach Eichendorff, George, Mombert, Litauische Lieder, Wunderhorn-Lieder, Lieder für Laute (1929), Kl.werke (Tänze, Variationen, Sonaten). – Lit.: O. Lang, A. Knab, 1937.

Knappertsbusch, Hans, dtsch., 1888 in Elberfeld geborener und aus dem Kölner Kons. hervorgegangener Dir., wirkte als Km. in Elberfeld, Leipzig, Dessau und München.

Kneip, Gustav, dtsch. Komp. (geb. 1905), Schüler des Kölner Kons. (→ Abendroth, → Unger), lebt als Tonmeister am Westdtsch. Rundfunk und Referent für Volksmusik in Köln. Er schrieb u. a. die Opern Heliodor, Des Pudels Kern, Christkinds Erdenreise (Kinderoper), Kantaten, das Oratorium Das deutsche Vaterunser, Lieder.

Kniese, Julius (1848–1905), Schüler → Liszts, → Brendels und → Riedels, leitete den Rühlschen Gesangverein sowie den Frankfurter Wagnerverein, bevor er 1882 die Chordirektion der Bayreuther Festspiele übernahm. K., dessen Wirkungskreis so umfassend war, wie Wagner ihn schon für → Julius Hey bestimmt hatte, war einer der treuesten Hüter des Bayreuther Ideals. Er legte die Kl.A. an »mit musikalisch und szenisch-dramaturgischen Anordnungen des Meisters nach eigenen Unterweisungen während der Probe und Aufführungszeit«, von denen sich aber nur einer erhalten hat. Seine sonstigen Aufzeichnungen gab seine Tochter Julie 1931 heraus als: Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe.

Knorr, Ernst Lothar von, dtsch., aus dem Kölner Kons. hervorgegangener Komp., schrieb zahlreiche Chorwerke (Nacht, Marienleben, Schlesische Kohle), Kantaten (in den Lobeda-Singbüchern), Kammermusikwerke (Kammersonaten, Streichtrios, Streichqu.e, Variationen), Concerto grosso, Kammerkonz., Stücke für Blockflöte, Orgelwerke und etwa 60 Lieder.

Knorr, Iwan (1853–1916), bedeutender Musiktheoretiker und im Brahmsschen Stilkreis sich bewegender Komp. (Kammermusik, 3 Opern, Ukrainische Liebeslieder für Soloqu. mit Kl.), schrieb ein Lehrbuch der Fugen-

Chorvereins Suomen Laulu sowie eines Studentenchores. Außer 5 Messen und anderer KM. schrieb K. eine Musikgeschichte, ein Lehrbuch des Chorgesanges und ein Lehrbuch der Stimmbildung.

Klenau, Paul von, dän., 1883 zu Kopenhagen geborener Komp. aus der Schule → M. Bruchs, → Thuilles und → M. v. Schillings, war während des Krieges Dir. in Freiburg i. Br. und leitete seit 1920 die Philharmonischen Konz.e in Kopenhagen. Von seinen Opern hatten »Sulamith« (München 1913) und das Tanzspiel »Klein Idas Blumen« (Stuttgart 1916) den größten Erfolg. Er schrieb u. a. noch mehrere Chorwerke (Die Weise von Liebe und Tod des Kornetts Rilke), Kl.stücke, Lieder, ein Streichqu.

Klengel, August Alexander (1783 bis 1852), dtsch. Komp. aus der Schule → Clementis, dessen Nachruhm auf seinem mit höchster Kunstfertigkeit gearbeiteten Kontrapunktwerk Canons et fugues dans toutes les tons majeurs et mineurs (je 24 Kanons und Fugen, 1854) beruht. – Lit.: R. Jäger, August K. und seine Kanons und Fugen, Diss. Leipzig 1928.

Klengel, Julius (1859–1933), hervorragender Cellist aus der Schule → Hegars, wirkte seit 1881 als 1. Cellist am Leipziger Gewandhaus und als Prof. am dortigen Kons. Er schrieb mehrere Konz.e, Sonaten und Suiten für sein Instr. sowie ein Doppelkonz. für V. und Vc.

Klindworth, Karl (1830–1916), Schüler → Liszts und Wagners »stets treuer und angenehmer Freund«, Adoptivvater von Frau → Winifred Wagner, lebte nach seinem Fortgang aus Weimar von 1854 bis 1868 in London sowie als Kl.lehrer inMoskau und wurde später Mitbegründer der Philharmonischen Konz.e in Berlin. Seine ebenfalls in Berlin gegründete »Klavierschule« wurde 1893 zum Kl.-Scharwenka-Kons. umorganisiert. K.s Kl.A.e von Wagnerschen Werken – »ungeheuer schwierige Arrangements«, wie sie Wagner nannte – gehören zu den besten Transkriptionen überhaupt.

Klingler, Karl, bedeutender, 1879 zu Straßburg geborener Geiger, war seit 1903 Prof. an der Berliner Hochschule, zugleich Bratschist im Quartett seines Lehrers → Joachim und gründete 1905 ein eigenes, sehr bekannt gewordenes Streichqu. »Der liebevolle, ja heilge Ernst, mit dem K. an seine Aufgabe herantritt, ist nicht minder achtunggebietend als die Fähigkeit bewundernswert, das von ihm innerlich Geschaute auch auf seine Genossen zu übertragen und so mit vereinten Kräften die Absicht zur Tat werden zu lassen« (Moser, Geschichte des V.spiels, S. 552).

Klose, Friedrich, dtsch. Komp. (1862 zu Karlsruhe geboren), studierte bei V. Lachner, → Ad. Ruthardt und bes. noch bei → Bruckner, war kurze Zeit Lehrer am Basler Kons., dann von 1907 bis 1919 Prof. an der Münchner Akad. der Tonkunst (Thuilles Nachfolger). Das seinem schönen Es-dur-Streichqu. vorangestellte Motto »Ein Tribut in vier Raten, entrichtet an seinen Gestrengen, den deutschen Schulmeister« ist in Wirklichkeit Leitsatz des K.schen Schaffens, das ein zu starker Zuschuß des Verstandesmäßigen an der voll aufblühenden Entfaltung hemmt.

Italiener in Front (→ G. Platti, → D. Alberti, → Galuppi, Paganelli, Rutini), während die Deutschen um → Telemann das Fortschrittstempo zunächst noch mäßigten. Mit → Phil. Em. Bach trat dann der große dtsch. Kl.-komp. auf den Plan, dem alle klassischen Hauptmeister als ihrem Anreger gehuldigt haben. Erhielt in der klassischen Epoche die Sonate ihre Höchstform (→ Haydn, → Mozart, → Beethoven, → Clementi), so rückten in der romantischen Kl.musik die kleineren Gattungen und Charakterstücke in den Vordergrund, bes. seit → Schuberts Impromptus, Walzern, Märschen, Moments musicaux, und in einzigartiger Großartigkeit bei → Chopin. Der ebenfalls in der Romantik auflebende brillante Kl.stil der → Kalkbrenner, → Dussek, → Eberl, → Cramer verlor sich schließlich in den Niederungen biedermeierlicher Salonmusik (Hünten). Der klaviergewaltige Schumann gab das Szepter über jene Stil- und Zeitenschranke, die er vollends nicht zu überschreiten wagte, an → Franz Liszt weiter, der durch sein Schaffen und seine pädagogische Tätigkeit dem klavierspielenden Jht. zu einem guten Teil sein Gepräge gab. Durch das Schaffen eines → Brahms, Reger, → Grieg, → Busoni, → Debussy, → Mussorgski, → Rachmaninow verlief eine klar erkennbare Höhenlinie der Kl.kompos. Von den großen Pianisten und Pianistinnen der jüngsten Zeit seien (ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit) genannt: → E. d'Albert, → K. Ansorge, → F. Busoni, → B. Stavenhagen, → I. Paderewski, → F. Lamond, → E. v. Dohnányi, → M. Pauer, → Backhaus, → E. Fischer, → Gieseking, → Cortot, → Erdmann; ferner → Clara Schumann, → Sophie Menter, → Teresa Carreño, → Elly Ney, → Lubka Kolessa. – Lit.: Weitzmann-Seiffert, Geschichte der K., 1899; W. Niemann, Das Klavierbuch, 1910; Kullak, Ästhetik des Klavierspiels, bearbeitet von Niemann, 1909; Ch. van den Borren, Les origines de la musique de clavier en Angleterre, 1912; J. S. Shedlock, The Pianoforte-Sonata, London 1905; L. und A. Villanis, L'arte del Pianoforte in Italia, 1909; A. Capri, La mus. da camera dei Cembalisti à Debussy, 1925; W. Kahl, Das lyrische Klavierstück des frühen 19. Jhts., AfMW III; E. Stilz, Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs d. Gr., Diss. Berlin 1930; H. Engel, Die Entwicklung des dtsch. Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt, 1927; Th. Stengel, Das Klavierkonzert von Liszt bis zur Gegenwart, 1931; P. Egert, Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik, Berlin 1934; Prosnitz, Handbuch der Klavierliteratur, 1907 und 1918.

Klein, Bernhard (1793–1832), dtsch. Komp. aus der Schule → Cherubinis, wirkte vorübergehend als Domkm. in seiner Vaterstadt Köln und ging 1818 nach Berlin, wo er seit 1820 als Kompos.lehrer am Institut für KM. tätig war. Der Schwerpunkt von K.s Schaffen liegt in seiner KM., und schon die Oratorien (Hiob, Jephta, David) verkörpern »ein Stück Biedermeiertum« (Schering), das für die Gegenwart interesselos geworden ist. – Lit.: C. Koch, Bernhard K., 1902.

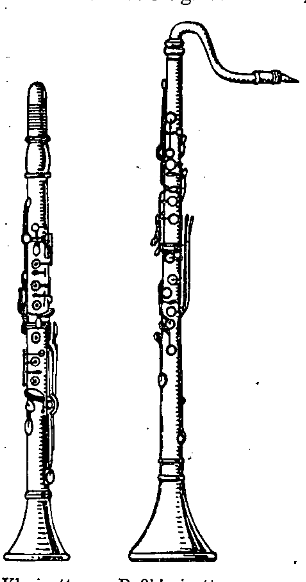
Klemetti, Heikki, finn., in Helsingfors und Berlin ausgebildeter Komp. und Dir. des trefflichen

tolommeo Christófori die Erfindung des Pianofortes (Hammerklavier) mit belederten, anschlagenden Hämmerchen, Federn zum Zurückschnellen der Tasten und mit Dämpfung. Weitreichende Verbesserungen gelangen zunächst dem Freiberger → G. Silbermann (nach den Vorschlägen → J. S. Bachs) und dem Augsburger → Stein samt seinem Schwiegersohn → Th. Streicher, »Steins Instrumente sind die ersten der Welt. Sie vereinigen Dauer mit Schönheit, Stärke mit Anmuth, Leichtigkeit mit Nachdruck, herrschen nicht über den Spieler, sondern beugen sich unter seines Geistes Goldstab« (Schubart). Einen großen Aufschwung nahm der K.bau dann in England (Broadwoods »englische Mechanik«) und in Frankreich, wo → Seb. Erard 1823 die Mechanik à double échappement (sog. Repetitionsmechanik) erfand. Der K.bau erhielt weitere Förderung durch die Firmen Bechstein, Blüthner, Grotrian-Steinweg, Bösendorfer, Ibach u.a. Spezialitäten des K.baus sind die Terrassenklaviere (Jankó-K.), die strahlen- oder bogenförmig gebauten Klaviaturen (Glutsam-Olbrich-K.) sowie die Vierteltonklaviere. – Lit.: O. Paul, Geschichte des K.s, 1868; Blüthner und Gretschel, Lehrbuch des Pianofortebaues, 1875 und 1909; J. Goebel, Grundzüge des modernen K.baues, 1925; H. Brunner, Das Kl.klangideal Mozarts und die K.e seiner Zeit, 1933; L. Riemann, Das Wesen des K.klanges, 1911; O. Vierling, Das elektroakustische K., 1936.

Klavierauszug, die Übertragung eines mehrst. Tonsatzes für das Kl. führt ihren Stammbaum bis zu den alten Intavolierungen von Gesangsstücken für Orgel und Kl.instr.e zurück.

Klaviermusik und **Klavierspiel.** Die Anfänge eines eigenen, sich von der Orgelmusik ablösenden Kl.stils liegen in der Schule → Paul Hofhaimers (→ Kotter, Kleber, Buchner, Weck, Luscinius u. a.; vgl. H. Merian, Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern) wie in den Tanzsammlungen des Pariser Verlegers P. Atteignant (seit 1530). Noch im gleichen Jht. erreichte die engl. → Virginalmusik im elisabethanischen Zeitalter einen ragenden klavierstilistischen Gipfel (Hauptformen: Variationen, Liedbearbeitungen, Tanzstücke). Von der Virginalmusik und bes. von dem großen Holländer → Sweelinck erhielt das Frühbarock wesentliche Anregungen, das sich alsbald den Anfängen seiner Hauptgattung, der Suite, zuwandte. Die Ausbildung der Kl.suite erfolgte hauptsächlich durch die Deutschen → Froberger, → J. K. Kerll, → G. Muffat, → J. Pachelbel, → J. Ph. Krieger, → J. K. F. Fischer, → J. Chr. Bach, → F. W. Zachow, → Buxtehude, → Kuhnau, die Italiener von → Frescobaldi über → Pasquini zu → D. Scarlatti, die Franzosen → Chambonnières, L. Marchand, d'Anglebert, → Fr. Couperin. Alle Formen – nicht nur die Suite des Barockzeitalters – erhalten ihre Stilvollendung in der einen wichtigen Bezirk des beiderseitigen Schaffens innehabenden Kl.-musik → Händels und → Bachs. Die Stilumwandlung sieht die galanten franz. Kl.meister von → Couperin, → Rameau zu → Daquin, sowie die sich vornehmlich der galanten Sonate widmenden

mitz ließ sie zuerst im Konz. erklingen (Sinfonie von 1755 »avec clarinets et cors de chasse«). → Mozart schrieb sporadisch seit 1764 für das schöne Instr., bedauerte aber noch 1778 die fehlenden Salzburger Klarinettisten (»Ach wenn wir doch Clarinetten hätten! Sie glauben nicht,



Klarinette Baßklarinette

was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten einen herrlichen Effekt macht«; Brief vom 3.12.1778 aus Mannheim). – Lit.: W. Altenburg, Die K., 1904.

Klassische Musik. Die K. M. ist die aus den beiden vorgelagerten galanten und empfindsamen Teilstilen des 18. Jhts. hervorgegangene gestalterische Synthese der Tonkunst. Standen noch in der galanten Stilphase die Italiener und Franzosen im Vordergrund der musikalischen Nationenkämpfe, so gewann in der Epoche der Empfindsamkeit Deutschland, vor allem in der → Mannheimer und älteren Wiener Schule schon den Vorsprung, der sich im klassischen Zeitalter der Tonkunst noch vergrößerte. In ihm hatten → Haydn (1732), → Mozart (1756), → Beethoven (1770) die Stilführung, deren Schaffen jeder der von ihnen besetzten Phasen der Gesamtentwicklung das Gepräge gab. – Lit.: Bücken, Zur Frage der Begrenzung und Benennung der Stilwandlung im 18. Jht., Leipziger Kongreßbericht 1927.

Klauwell, Otto (1851–1917), Komp. und Musikschriftsteller, der aus dem Leipziger Kons. (und der dortigen Universität) hervorging und seit 1875 am Kölner Kons. als Lehrer (1894 Prof.) für Kl., Theorie und Geschichte der Musik wirkte. Er schrieb 2 Opern, Kammermusik und Ouvertüren und veröffentlichte u. a.: Die Entwicklung des musikalischen Kanons (1874), Der Vortrag in der Musik (1883), Die Formen der Instrumentalmusik (1894 und 1918, bearbeitet von Niemann), Geschichte der Programmusik (1910).

Klavier. Die unmittelbaren Vorfahren des heutigen K.s sind das mit einem Federkiel angerissene → Cembalo und das mit einem Metallstift angeschlagene → Clavichord. (Vgl. Abb. im Anhang.) Für den Übergang zum Hammeranschlag war das Hackebrett (Cymbal) vorbildlich, das zu Beginn des 18. Jhts. durch eine Verbesserung des sächs. Musikers Pantaleon Hebenstreit eine Zeit hindurch im Vordergrund des Interesses stand. Kurz darauf glückte dem Florentiner → Bar-

linken Hand sind ausgespreizt und berühren die Saiten. Die rechte hält mit dem üblichen Gestus das Plektron an die K., bereit, dieselbe anzuschlagen, wenn der Gesang der Stimme pausiert (s. auch Lyra).

Kittel, Bruno, geb. 1870, Dir. und Kons.direktor in Berlin, begründete 1902 den bekannten, seinen Namen tragenden Gesangchor.

Kittel, Joh. Christian (1732 bis 1809), aus der Schule → J. S. Bachs hervorgegangener bedeutender Orgelspieler (Organist in Langensalza und Erfurt) und angesehener Komp. Veröffentlichte u. a.: Der angehende praktische Organist (1801–1808), Große Präludien für Orgel, 24 Choräle. Über sein Neues Choralbuch vgl. Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst I, 316ff.

Kittel, Kaspar, Schüler von → H. Schütz, lernte bei seinem Studienaufenthalt in Italien die neue Solokantate kennen und überpflanzte sie als einer der ersten in seinen Arien und Kantaten (1638) nach Deutschland. – Lit.: E. Schmitz, Geschichte der Kantate; W. Vetter, Das frühdeutsche Lied; H. J. Moser, Corydon I und II.

Klang unterscheidet sich vom Geräusch oder vom Knall durch die Regelmäßigkeit der hin und hergehenden Schwingungen der tönenden Körper (Periodizität der Schwingungen). Der K. gehört begrifflich, d. h. als Beobachtungstatsache, außer der → Akustik noch vielen anderen Fachgebieten der MW. an, so bes. denen der Musikästhetik und Tonpsychologie, der Instrumentenkunde, der Harmonielehre (Lehre von Zusammenklängen).

Klangfarbe. Unter K. – bei Chladni (Akustik) noch »timbre« genannt – versteht man die besondere Tonqualität, den Toncharakter der Violine, der Flöte, der Stimme usw. Die K. steht, wie der Klang selbst, im Schnittpunkt zahlreicher künstlerischer und wissenschaftlicher Interessen. Die physikalische Untersuchung der K. – die Klanganalyse – benutzt akustische, optische und elektrische Methoden. Für die → Instrumentenkunde ist die K. der Instr.e ein Faktor von höchster Bedeutung. In der Musikgeschichte spielt die K. beim Einzelwerk, im Schaffen der Komp.en, in den Musikstilen eine große Rolle, ebenso in der vergleichenden MW.

Klarinette, das mit einem einfachen »Rohrblatt«, einer aufgelegten Zunge versehene Instr. mit zylindrisch gebohrter Röhre, wurde um 1690 von dem Nürnberger Instrumentenmacher Christoph Denner aus der franz. → Schalmei (chalumeau) geschaffen. Die anfangs nur mit 2 Klappen ausgestattete K. wurde im 18. Jht. weiter verbessert bis zu dem modernen Instr. mit 18 Tonlöchern und 13 Klappen. Neben der gewöhnlichen K. (Hauptstimmungen in B und A, im grellen Es nur zu bestimmten Wirkungen) bestehen die Altklarinette (in tief F), das Bassethorn und die im tiefsten Register am prächtigsten klingende Baßklarinette.

Wenn → Gevaert auch schon eine Messe mit K. des Antwerpener Km. Faber von 1720 erwähnt, so handelt es sich um einen Ausnahmefall. Erst um die Mitte des 18. Jhts. bürgerte sich die K. im süddtsch. Orch. und im Pariser Opernorch. ein, und → J. Sta-

Würde des Dorischen, der »Enthusiasmus« des Phrygischen usw.). Die Auflösung des kirchentonartlichen Systems erfolgte im 16. Jht., in dessen Verlauf sich die Tonarten mit kleiner Terz, also dorisch, phrygisch und äolisch zum Moll und die mit großer Terz (lydisch, mixolydisch und ionisch) zum Dur hin konzentrierten. – Lit.: Oberländer, Die Lehre von den K., 1909; P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd. III, 1921; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie.

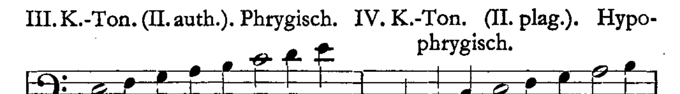
Kircher, Athanasius (1602–1680), bedeutender Naturwissenschaftler und Musikforscher (Prof. an der Würzburger Universität), lebte seit 1633 in Frankreich (Avignon) und seit 1637 in Rom. K.s Hauptwerk Musurgia universalis (1650, dtsch. 1662) enthält u. a. wichtige Ausführungen über die Musikstile der Zeit. K. unterscheidet schon Persönlichkeitsstile (Temperamentsstil), Landschaftsstile, Nationalstile der Musik. Ein zweites Werk: Phonurgia nova, erschien 1673 (Neue Hall und Thonkunst, 1684). – Lit.: O. Kaul, Athanasius K., Festschrift zum 375jähr. Bestehen der Universität Würzburg.

Kirchner, Theodor (1823–1903). Der aus dem Leipziger Kons. hervorgegangene Komp. leitete zwischen 1862 und 1872 die Tonhallenkonzerte in Zürich und lebte später in verschiedenen dtsch.en Städten, zuletzt in Hamburg als Kl.lehrer. K. gehört zu den von → R. Schumann der Welt mit höchstem Lob vorgestellten Musikern, hat aber schließlich doch nur als Kl.komp. einigermaßen die Voraussage seines Mentors wahr gemacht. Kl.werke: Lieder ohne Worte, Phantasiestücke, Neue Davidsbündlertänze, Studien und Stücke, Albumblätter (op. 7, 49, 80), Romantische Geschichten, Gedenkblätter u. a. Außerdem schrieb K. zahlreiche Lieder und Kammermusikwerke. – Lit.: A. Niggli, Theodor K., 1888; O. Klauwell, K.s Klaviermusik, 1909.

Kirnberger, Joh. Philipp (1721 bis 1783), Schüler → J. S. Bachs, wirkte in Berlin zuerst als Geiger der Hofkapelle und seit 1754 als Kompos.lehrer und Km. der Prinzessin Amalia von Preußen. Seinem Hauptwerk – Die Kunst des reinen Satzes (3 Bde., 1774 bis 1779) – einem der verbreitetsten Theoriebücher der klassischen Epoche, stellte er den Grundsatz voran: »Überall habe ich die höchste Reinigkeit zum Augenmerk gehabt, weil ich gefunden habe, daß die größten Genies sie in der Komposition sorgfältig gesucht haben.« Von seinen übrigen Schriften seien genannt: Konstruktion der gleichschwebenden Temperatur (1760), Anleitung zur Singkomposition (1782). Seine Kompos.en sind bis auf einige Lieder und Kl.stücke vergessen. – Lit.: A. Schering, K. als Herausgeber Bachscher Choräle, Bachj. 1918; S. Borris, K.s Leben und Werke, Kassel 1934.
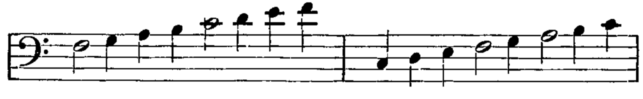
Kitharis (Kithara), griech. Saiteninstr. mit kunstvoll gearbeitetem hölzernem Resonanzkasten, das in der Zeit Terpanders mit 7, später mit mehr (bis zu 18) Saiten bespannt war. Apuleius beschreibt die von Polykrates in Samos aufgestellte Statue des Kitharoden Bathyllus: Er hält die an einem gestickten Gurt hängende K. fest an den Körper gepreßt, die schlanken Finger der

III. K.-Ton. (II. auth.). Phrygisch. IV. K.-Ton. (II. plag.). Hypophrygisch.
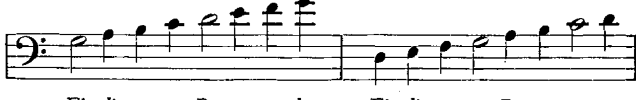


Finalis e. *Repercussa c.* *Finalis e.* *Repercussa a.*

V. K.-Ton. (III. auth.). Lydisch. VI. K.-Ton. (III. plag.). Hypolydisch.



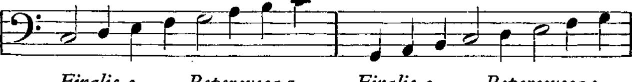
Finalis f. *Repercussa c.* *Finalis f.* *Repercussa a.*

VII. K.-Ton. (IV. auth.). Mixolydisch. VIII. K.-Ton. (IV. plag.). Hypomixolydisch.
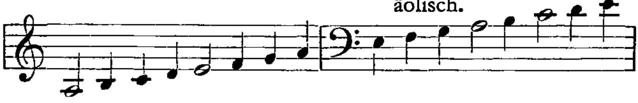


Finalis g. *Repercussa d.* *Finalis g.* *Repercussa c.*

IX. K.-Ton. (V. auth.). Ionisch. X. K.-Ton. (V. plag.). Hypoionisch.



Finalis c. *Repercussa g.* *Finalis c.* *Reperccussa e.*

XI. K.-Ton. (VI. auth.). Äolisch. XII. K.-Ton. (VI. plag.). Hypoäolisch.



Finalis a. *Repercussa e.* *Finalis a.* *Repercussa c.*
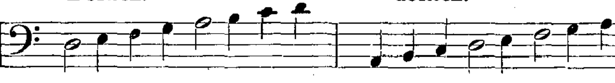
Die wichtigsten Töne der K. sind: der Schlußton (Finalis), gemeinsam für authentische und plagale Tonart, sowie der Wiederholungston (Repercussa), der Ton des am häufigsten in der betreffenden Tonart gebrauchten Intervalls (s. Tabelle). Die K.en hatten – anders als das moderne, in allen Versetzungen grundsätzlich gleiche Dur und Moll – einen nach Stellung der Ganz- und Halbtöne, des Umfangs, der Wiederholungstöne verschiedenen Grundcharakter in musikalischer wie in übertragener Beziehung. Das Mittelalter erkannte demgemäß seinen K.en eine ganz bestimmte ethische und nationale Charakteristik zu (der Ernst, die

Ev. Kirchengesangverein, Neue Bach-Gesellschaft) wurden die kirchenmusikalischen Bestrebungen wieder gestützt und gefördert, für die sich eine stattliche Phalanx von Komp.en einsetzt (u. a. → K. Thomas, → H. Spitta, → K. Hasse, → H. Distler, → H. Grabner, → O. Thomas). – Lit.: R. v. Liliencron, Liturgisch-musikalische Geschichte der ev. Gottesdienste 1523–1700, 1893; C. v. Winterfeld, Der ev. Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, 3 Bde., 1845 ff.; Derselbe, Zur Geschichte heiliger Tonkunst, 2 Bde., 1850/1852; G. v. Tucher, Schatz des ev. Kirchengesanges, 2 Bde., 1848; E. Koch, Geschichte des Kirchenliedes und des Kirchengesanges, 8 Bde., 1866–1876; K. Schöberlein und Riegel, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges, 3 Bde., 1865–1872; J. Zahn, Die Melodien der deutschen ev. Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft 1887–1893; S. Kümmerle, Enzyklopädie der ev. K., 4 Bde., 1888–1895; W. Stahl, Geschichtliche Entwicklung der evang. K., 1903; J. D. v. d. Heydt, Geschichte der ev. K. in Deutschland, 1926; Fr. Blume, Die ev. K., Bückens Handbuch 1932 f.; Derselbe, Das monodische Prinzip in der protestantischen K., 1925; K. Hasse, Von deutscher K., in der Sammlung: Von deutscher Musik, Bosse, Regensburg.

Kirchentonarten heißen die Oktavgattungen der mittelalterlichen Tonkunst, deren Wurzeln im syrischen Oktoechos (System der 8 Tonarten) wie in der antik-griech. Skalenlehre liegen. Diese wurde allerdings schon durch frühchristliche Musikschriftsteller so verunklart, daß die griech.en Skalenbezeichnungen – durch eine Verwechslung von Oktavgattungen und Transpositionsskalen (s. Griechische Musik) – mit veränderter Bedeutung in die mittelalterliche Musik und ihre Theorie eingingen. Die erste Erwähnung der in authentische und plagale unterschiedenen K. findet sich bei Karls d. Gr. Freund Flaccus Alkuin, und fränkische wie süddtsch.e (St. Gallen, Reichenau) Musikschriftsteller entwickelten das Tonartensystem weiter. Zu den vier authentischen oder »ursprünglichen« Tonarten über d e f g gehörten als »abgeleitete« die plagalen oder Untertonarten, die durch Versetzung des oberen → Tetrachords der authentischen Tonart unter den Anfangston zustande kamen. Zu den mittelalterlichen 8 Tonarten, die zuerst mit ungeraden Zahlen für die authentischen und mit geraden für die plagalen gezählt wurden, später aber nach den vertauschten griech.en Bezeichnungen, kamen im 16. Jht. noch vier weitere über c und a mit ihren Plagaltonarten hinzu:

I. Kirchenton. (I. authentischer.) Dorisch.

II. Kirchenton. (I. plagaler). Hypodorisch.



Finalis d. *Repercussa a.* *Finalis d.* *Repercussa f.*

der 1867 durch Fr. Witt begründete Allg. Deutsche Cäcilienverein ein, der aber später seine rigorosen Forderungen bedeutend milderte. Unter Papst Pius X. erfolgte eine umfassende Neuorganisation der kath. K., die sich auf alle ihre Zweige erstreckt (Motu proprio von 1903, Regolamento für K. in Rom 1912. Editio vaticana: Kyriale 1905, Graduale 1908, Antiphonale 1912, usw.). – Lit.: O. Ursprung, Katholische K., Bückens Handbuch, 1932f.; Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst 1891; Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, 4 Bde., 1883 – 1911; Weinmann, Geschichte der K., 1913; Fellerer, Grundzüge der Geschichte der katholischen K., 1930; Fellerer, Die Aufführung der katholischen K., 1933; J. Lechthaler, Die stilistischen Strömungen in der K. der Nachkriegszeit, Wiener Kongreßbericht 1927; A. Möhler, Ästhetik der katholischen K., 1925.

II. Evangelische K. Bis gegen 1580 stellt die ev. K. einen durchaus einheitlichen und geschlossenen Stil dar. »Die Erscheinungsform dieser Musik stellt sich uns in gewissem Sinne als ein getreues Abbild des Geistes der lutherischen Kirche dar. Zwar ist sie herausgewachsen aus dem allgemeinen Musikstil der Zeit, aus der älteren Motette und aus dem deutschen weltlichen Liede, sie hat sich aber innerhalb der protestantischen Kirche zu einer besonderen und in sich ganz einheitlichen Gestalt ausgebildet. Insbesondere dadurch, daß der Choral den Mittelpunkt für den größten Teil dieser Musik darstellt, hat sie sich eine eigene, fest ausgeprägte Tradition geschaffen« (Blume, Das monodische Prinzip in der protestant. K.). Hauptmeister dieser »Tradition« waren: → J. Walther, → G. Rhaw, → S. Dietrich, → Calvisius, Dulichius, Schröter, → H. L. Haßler u. a. Vor allem durch → M. Prätorius wurden der ev. K. die Mittel des neuen → monodischen und → konzertierenden Stils zugeführt, und es begann jetzt die großartige Entwicklung »von der Motette zur Kantate«, die ihre Krönung in → J. S. Bach fand (→ J. H. Schein, → H. Schütz, → S. Scheidt, → M. Altenburg, → T. Selle, → A. Hammerschmidt, → Fr. Tunder, → J. R. Ahle, → D. Buxtehude, → J. W. Franck, → J. Christoph Bach, → Knüpfer, → Schelle, → J. Kuhnau, → G. Böhm, → G. Ph. Telemann). Und gleichzeitig begann schon im Frühbarock seit → Scheidts Choralbearbeitungen der Tabulatura nova der Strom der den Zwecken der ev. K. dienenden Orgelmusik zu fließen (→ Pachelbel, → J. Ph. Krieger, → Zachow, → Kuhnau, → Buxtehude, → Tunder, Böhm, → J. Walther), der auch wiederum in J. S. Bach als dem gewaltigsten Meister auch dieses Zweiges der ev. K. ausmündete. Die Verdrängung des Bibelwortes aus → Kantate und → Passion sind die ersten Anzeichen des Niederganges der ev. K., der sich durch das 18. Jht. hindurch fortsetzte. Durch die Wiederbelebung der älteren K. seit der Romantik wie durch organisatorische Maßnahmen (Berliner Institut für KM., begründet durch Zelter, Bach-Verein [1851], Zusammenschluß der ev. Kirchengesangvereine in einzelnen dtsch.en Ländern seit 1873, Dtsch.

sowohl in der Suite (Canzoni, Sonatae für 1–4 V. mit B. c. von 1653) wie in der Orgel- und Kl.musik. Mit seiner Harmonia organica (Präambeln, Fugen, Fantasien) von 1645 beginnt die Scheidung in fugierte Orgel- bzw. Kl.musik. Neuausgabe von K.s Werken in DTB XIII und XXI bis XXIV (B. A. Wallner); Deliciae studiosorum, 5st.e Bläsersuiten, Ausw. im Bärenreiter-Verl.

Kirchenmusik. I. Katholische K. Schon in den christlichen Urzeiten bestand ein liturgischer Gesang, der durch → Ambrosius von Mailand (gest. 397), den Benediktinerorden und den aus ihm hervorgegangenen Papst Gregor d. Gr. (560–604) seine wichtigste Ausgestaltung und Organisation erhielt (Gregors Liber antiphonarius ist die authentische Fassung des Chorals). Der von seinem größten Organisator den Namen tragende Gregorianische Choral war und blieb durch seine Ausdrucks- wie Formwerte Grundlage und Ideal der kirchlich-liturgischen Musik. Im Concentus- oder melodischen Prinzip des Chorals lagen die Keime der Weiterentwicklung, die über die Tropen und die → Sequenzenkunst der franz.en und dtsch.en Klöster, die von einer reichen Entfaltung des geistlichen → Liedes begleitet waren, in den → Organa und → Motetten der gotischen Mehrstimmigkeit zunächst gipfelte (→ Leoninus, → Perotinus). Vergeblich versuchte Papst Johann XXII. im Jahre 1423 diese reiche Entfaltung durch sein Dekret gegen die Figuralmusik aufzuhalten und auf den Stand der ersten primitiven Organa zurückzuführen. Mit dem burgundischen Zeitalter (→ Dufay) und der Verlagerung des Musikschwerpunktes nach Norden begann eine Blütezeit der jetzt stark mit Instr.en durchsetzten kirchlichen Tonkunst (Engländer: → Dunstable und sein Kreis; Niederländer: → Busnois, → Ockeghem, → Obrecht, → Josquin, Brumel, Pierre de la Rue, → Mouton, → O. di Lasso, → Willaert; Deutsche: → Adam von Fulda, → Agricola, → Hofhaimer, → Heinrich Finck, → Herm. Finck, → Senfl. Im 16. Jht. folgte unter Zurückdrängung der instrumentalen Elemente die Reifung und Stilvollendung der reinen Vokalmusik (a-cappella-Periode). Der Palestrinastil (Hauptvertreter: → Palestrina, → Nanino, Anerio, Suriano, → Ingegnieri, der Deutsche → J. de Kerle, die Spanier → Morales, Escobedo, → Vittoria, Guerrero) bot jene wahre K., nach der die kirchenmusikalische Reform des Konzils von Trient verlangte (Verständlichkeit des Textes, Würde, Reinheit und Ausschluß des »Lasziven«). In der Folge liefen die beiden Stilrichtungen der vom Palestrinastil abzweigenden a-cappella-Musik und die konzertierende K., die im Venedig der beiden → Gabrielis ihren Ausgangspunkt hatte, nebeneinander her. In der Epoche der Vorherrschaft der neapolitanischen → Oper setzte (aber nicht bei den großen Wiener Klassikern) eine Verflachung der K. ein, auf die dann wieder durch → Liszt, → Bruckner, → Reger und weiter im Schaffen von → J. Haas, → Lemacher, Lechthaler, J. Renner, → Gottfried Rüdinger u. a. ein neuer Aufschwung folgte. Für eine Reform der K. im Sinne einer Rückkehr zur a-cappella-Musik setzte sich

78 [Walzer für Streichqu.]; Chorwerke: Oratorium Christus, Missa solemnis, 2 Requiems, Stabat mater; auch viel gute Kl.musik, op. 17, 38, 57 und 74). K. gehört zu den gediegensten »absoluten« Musikern seiner Zeit, gegen dessen Verkleinerung als »reaktionärer Kontrapunktist« schon H. v. Bülow eine kühne Attacke geritten hat: »Das ist gerade einer der Spezialvorzüge Kiels« – schrieb Bülow –, »daß er trotz des Vorwiegens der ‚gelehrten' Seite seines Schaffens niemals Augenmusik lieferte, daß sein Kontrapunkt stets wohlklingt, und zwar überraschend wohlklingt.« Die Lücke in der Kenntnis dieses hochachtbaren Komp., von der Bülow weiter sprach, ist von der Musikpraxis der Gegenwart allerdings noch immer unausgefüllt geblieben. – Lit.: W. Altmann, Friedrich K., Mus. 1901; E. Prieger, Friedrich K., 1904; Erich Reinecke, Friedrich K., Diss. Köln 1936.

Kienzl, Wilhelm, österr. Komp. und Musikschriftsteller, gehörte kurze Zeit dem Wagnerkreis in Bayreuth an, wirkte dann als Km. in Amsterdam, Graz, München sowie als Komp. und Schriftsteller in Wien. Blieb ihm in der dramatischen Wagner-Nachfolge der Erfolg versagt, so wurde die Volksoper »Der Evangelimann« (1895) ein Treffer dank ihrer eingänglichen, stellenweise freilich stark sentimentalen Melodik. Unter den späteren Opern reicht nur der »Kuhreigen« (1911) an das Hauptwerk einigermaßen heran. Außer einer Bearbeitung von → Jensens Oper Turandot schrieb K. Kammermusik, Kl.werke und veröffentlichte u. a. die Schriften: Miszellen (1886), Aus Kunst und Leben (1904), R. Wagner (1904), Betrachtungen und Erinnerungen (1909), Meine Lebenswanderung (1926). – Lit.: Kienzl-Festschrift, 1917.

Kilpinen, Yrjö, finnischer Komp. (geb. 1892 zu Helsingfors), schrieb vornehmlich treffliche Lieder (30 Lieder zu Gedichten von Jalkanen und Larin bei Breitkopf & Härtel).

Kind und Musik. Der Problemkreis K. u. M. interessiert bes. die Musikpädagogik und Psychologie, aber auch die MW. Ihr bieten sich im Liede des im Reiche von Märchen, Sage und Mythos lebenden Kindes Erscheinungen dar, die manchen Rückschluß auf die Musik der ältesten Zeiten nahelegen. – Lit.: Erwin Walker. Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung, 1927; J. Wenz, Kinderlied und Kindesseele, 1928; F. M. Böhme, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, 1897.

Kindermann, Erasmus (1616 bis 1655), Organist in Nürnberg, ist neben seinem Lehrer → J. Staden einer der bedeutendsten Vertreter des Nürnberger Musikbarocks. In der konzertierenden Schreibweise, vor allem im geistlichen Konz., schließt er sich den → Schützschen Bestrebungen an. Hauptwerke: Cantiones pathetikai (1639), Friedensklag (1640) Musikalischer Friedensseufzer (2–4st. mit B. c., 1642), Musica catechetica (1643); 1642 erschien der Opitzianische Orpheus, 27 Gedichte von Opitz für 1–2 St. mit Bc. u. 3 V.en, 1650 der Musikalische Friedensfreund, Sammlungen, die dem Nürnberger Orch.lied das Tor öffneten. Auch im Gebiet der Instrumentalmusik ist K.s Wirken von epochemachender Bedeutung,

1561 auch schon früher präzis gefaßt als bei diesem« (Ursprung). – Lit.: O. Ursprung, Jacobus de K., Diss. München 1913.

Kerll, Johann Kaspar von (1627 bis 1693). Der aus dem Vogtland stammende Komp. verbrachte seine noch in Dunkel gehüllte Jugend in Brüssel, studierte in Wien, bei → Carissimi und wahrscheinlich auch bei → Frescobaldi in Rom, wirkte von 1656 bis 1674 als Hofkm. in München, wohin er nach 7jähriger Organistentätigkeit am Wiener Stephansdom wieder zurückkehrte. Da K.s Opernpartituren verloren sind (nur das Jesuitendrama »Pia et fortis mulier« von 1677 ist erhalten), kann sich das Urteil über den Vokalkomp.en nur auf die wertvolle KM. (Messen, Requiem, geistliche Konz.e) stützen. Dagegen bieten die Orgel- und Kl.werke (Tokkaten, Kanzonen, Capriccios, Suiten) das Bild eines der bedeutendsten Tastenvirtuosen seiner Zeit in großer Anschaulichkeit und Frische. Nirgends wird etwa in den programmatischen Capriccios (Cucu, Der steyrische Hirt, Battaglia) die musikantische Lebendigkeit und die musikalische Klarheit durch die Vorwürfe angetastet. In der Kanzone türmt K. die von Frescobaldi aus weitergeführte Fuge auf einen Gipfel, der sich der kommenden Barockvollendung der Form unmittelbar vorlagert. Ausgewählte Werke (vokale und instrumentale) in DTB II, 2 (mit wertvollem Vorwort von → A. Sandberger), Orgelstücke in Nagels Archiv Nr 87.

Keußler, Gerhard von, 1874 in Livland geborener Komp. und Musikschriftsteller, studierte in Leipzig (Kons. und Universität), bekleidete Dir.stellungen in Prag und Hamburg (Singakad. und Philharmonische Konz.e), lebte seit 1932 in Australien, wo er 1933 als Deutscher aus seinen Stellungen entlassen wurde (!). K. hat einmal den Ausspruch von der »Wachsamkeit des eifernd vornehmen Künstlers und schöpferischen Denkers« getan, der selbst in jedem einzelnen Wort auf eine Seite seines Schaffens hinzielt, das er sich selbst und dem Hörer niemals leicht macht. Er schrieb u. a. 2 Sinfonien, die sinfonischen Dichtungen: Auferstehung und Jüngstes Gericht (1904), Morgenländische Phantasie (1905), An den Tod (1922); Musikdramen zu eigenen Texten (Wandlungen, Gefängnisse, Die Geißelfahrt), Oratorien (Jesus von Nazareth, Die Mutter, Zebaoth, Volksoratorium »In jungen Tagen«), Lieder und Gesänge nach eigenen Dichtungen, 4 Bde. (Peters). Schriften: Die Grenzen der Ästhetik (1902), Das deutsche Volkslied und Herder, Händels Kulturdienst und unsere Zeit.

Kiel, Friedrich (1821–1885). Der in Westfalen geborene Musiker, der zuerst der Kapelle des Prinzen Berleburg-Wittgenstein angehörte, vollendete seinen Studiengang in Berlin bei Dehn, wirkte am Sternschen Kons. in Berlin und wurde 1870 Prof. an der Kompositionsabteilung der Hochschule für Musik sowie Senatsmitglied der Akad. d. Künste. Der Schwerpunkt von K.s Schaffen liegt in seiner Kammer- und Chormusik (V.sonaten op. 16 und 51, Vc.sonate op. 52, Kl.-trios op. 24, 33, 34, 65, Kl.quart.e op. 43, 44, 50, Kl.quint.e op. 75 und 76, Streichqu.e op. 53, 73 und

via, Almira, Krösus u. a. setzten die Erfolgsreihe fort. Gewiß gibt es – wie im Leben des genußsüchtigen und leichtfertigen Musikers, der 1723–1728 Kopenhagener Hofkm. und zuletzt Kantor am Hamburger Dom war – auch im Schaffen Senkungen und Gipfel, aber die Gipfelleistungen überwiegen bei weitem. Das gilt von seinen 120 Opern, von denen ein Viertel erhalten ist, wie von den Kantaten, Oratorien und Passionen. Erstaunlich ist K.s Vielseitigkeit, die einmal den Realismus der Hamburger Volksbühne auf die Spitze trieb (Störtebecker und Goedje Michael, Der Hamburger Jahrmarkt, Die Hamburger Schlachtzeit), dann aber auch im Gesanglichen wie in seinem blühenden Orch. die zartesten, duftigsten Klanggebilde hervorzauberte, Klänge, die oft schon über die Grenzen des Musikbarocks hinausfluteten. Auch heute können wir jedes Wort des abschließenden Urteils von → J. Mattheson über den unter seinen Augen schaffenden K. unterstreichen, »daß zu seiner Zeit, da er blühte, kein Komponist gewesen sei, der, absonderlich in zärtlichen Singesachen, so reich, so natürlich, so fließend, so anziehend, und was das meiste, zuletzt noch so deutlich, vernehmlich und rhetorisch gesetzt hat«. Neuausgaben: Der lächerliche Prinz Jodelet, Publ. der Ges. für Musikforschung, Jg. 20–22; Octavia, hrsg. von M. Seiffert im Anh. der Händel-Ges.Ausg.; Krösus und L'inganno fedele, Teildruck in DDT XXXVII/XXXVIII; Triosonaten, Nagels Archiv Nr 68. – Lit.: F. A. Voigt, Reinhard K., Vj 18; R. Petzoldt, Kirchenkompos.en u. weltliche Kantaten K.s, Diss. Berlin 1934.

Kelley, Edgar Stillman (geb. 1857), amerikan., auch in Deutschland gebildeter Komp. u. Musikschriftsteller (Wagner the musician, Chopin), dessen Musik für Orch., Chor und Solo zu »Ben Hur« ihn zeitweilig zum meistgespielten Komp.en seines Landes machte. Er schrieb außerdem Sinfonien und sinfonische Dichtungen (Gulliver, Aladdin, New England), Chor- und Kammermusikwerke sowie zahlreiche Lieder.

Kempff, Wilhelm. Der 1895 zu Jüterbog geborene Komp. und Kl.virtuose, der die alte Kunst der Kl.improvisation wieder belebte, wirkte von 1924 bis 1930 als Direktor der Musikhochschule in Stuttgart (1932 Mitglied der Akad. der Künste). Er schrieb u. a. 2 Sinfonien, die sinfonische Dichtung Das verlorene Paradies, Vorspiel zu Kleists Hermannschlacht (mit 3 Luren und Chor), ein Kl.konz., Kammermusik (3 Streichqu.e, Kl.quartett mit Fl.), Chorwerke.

Kerle, Jacobus de (1531/1532 bis 1591), flandrischer Komp., wirkte in seiner Heimat, in Deutschland, Italien (Orvieto, Rom) und zuletzt in der kaiserlichen Kapelle in Prag. K. gehört mit seinen Messen, Motetten, Hymnen, Psalmen zu den bedeutendsten Meistern der kirchenmusikalischen Stilvollendung des 16. Jhts. und wurde durch die für das Konzil von Trient geschriebenen Preces musicales (Neuausgabe DTB XXVI) der eigentliche »Retter der Kirchenmusik«. – »Sein Stil ist römisch-niederländisch, aber oft wärmer im Empfinden als der Palestrinas, in den Magnificat

18. Jhts. in der Kunst der großen K. Vittori, Farinelli, Senesino, Caffarelli, Salimbeni, Marchesi, Aprile, Guadagni und vieler anderer eine ihrer Hauptstützen hatte. Im letzten Drittel des 18. Jhts. nahmen die K. schnell ab; die Italiener schämten sich damals der Operation schon so sehr, daß sie sich z. B. weigerten, dem Engländer → Burney die Orte anzugeben, wo sie vorgenommen wurden (Burney, Reisen, Bd. I, 1772). Das Wiener Phonogrammarchiv besitzt eine Aufnahme der letzten K.stimme (Prof. Moreschi) von 1904. – Lit.: Fr. Haböck, Die Gesangskunst der K., Wien 1923; Derselbe, Die K. und ihre Gesangskunst, Wien 1927; H. Biehle, Die Stimmkunst, 1931/1932.

Kauer, Ferdinand (1751–1831), aus Mähren stammender Komp. der klassischen Wiener Epoche, war zeitweilig der beliebteste Singspielkomp. neben → Wenzel Müller. Von seinen etwa 100 Singspielen und Opern haben sich nur zwei, »Das Donauweibchen« und »Die Sternenkönigin«, länger auf der Bühne gehalten. – Lit.: K. Manschinger, Ferdinand K., Diss. Wien 1929.

Kaun, Hugo (1863–1932), dtsch. Komp. aus der Schule → Fr. Kiels, Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Kons. und Mitglied der Berliner Akad., schrieb vielgesungene Chorwerke (Normannenabschied, Mutter Erde, Requiem für die Gefallenen, Kantate Wachet auf, Festkantate), Opern (Der Pietist, Sappho, Der Fremde, Menandra), Kammermusik, sinfonische Dichtungen (Minnehaha und Hiawatha, sinfonischer Prolog Maria Magdalena, Orch.humoreske Falstaff). Von seinen 3 Sinfonien hebt Kretzschmar besonders die c-moll-Sinfonie op. 85 hervor: »Denn sie ist eine der charaktervollsten und klarsten Arbeiten der neueren Zeit und kommt aus einem reichen und durch ungewöhnliche Feinheit persönlich geprägten Empfindungsleben, das sich auch, teilweise wenigstens, einen Stil für sich geschaffen hat.« K. veröffentlichte eine Harmonielehre (ohne Jahr) und das Erinnerungswerk »Aus meinem Leben« (1931). – Lit.: W. Altmann, Hugo K., 1906.

Kehlkopf, der menschliche, gehört als Klangapparat zu den Rohrblattinstr.en oder Zungenpfeifen, bei dem die St.bänder die Stelle der Zungen einnehmen. Der Vorrang der St. vor allen Instr.en mit entsprechender Tonerzeugung beruht schon – abgesehen von vielen anderen psychophysiologischen Tatsachen – auf der Elastizität und der leichten Veränderlichkeit der St.bänder (St.lippen). Der im K. erzeugte Ton erhält seine eigentlichen Qualitäten aber erst in den Resonanzräumen des sog. Ansatzrohres. – Lit.: Fr. Mahlo, Versuche mit Polsterpfeifen, 1913; Ewald, Die Physiologie des K.s, Wien 1898; außerdem die Lit. zu → Gesang.

Keiser, Reinhard (1674–1739), der bedeutendste Komp. der dtsch. Oper des Hochbarocks, seit 1685 Alumnus der Leipziger Thomasschule, kam nach kurzer Wirksamkeit an der Braunschweiger Oper 1693 mit → Kusser nach Hamburg, wo sein »Basilius« sogleich mit großem Erfolg über die Bühne ging. Adonis, Pomona, Claudius, La forza di virtù, Masaniello furioso, Octa-

stische Klang- und Tonalitätslehre (1931). – Lit.: H. Avril, Sigfrid K.-E., 1930; Paul Schenk, Sigfrid K.-E., 1927. Vgl. auch K. Hasse, Drei neue musikalische Lehrbücher, ZfMW 1933.

Karlowicz, Miecyslaw (1876 bis 1909), poln., in Warschau und Berlin (H. Urban) herangebild. Komp., der mit Erfolg die von Liszt und R. Strauß abzweigende sinfon. Dichtung pflegte (Trilogie »Drei uralte Lieder«, Litauische Rhapsodie, Stanislaw und Anna von Oswiecim, Traurige Mär); ferner Serenade f. Streichorch., Klaviersonaten, Violinkonz. – Herausg. der Nachgel. Briefe u. Dokumente Chopins (1903).

Kassation (entweder vom ital. Cassare, Abschieds-, Entlassungsmusik oder von Cassa, Musik mit Trommel), eine zum Kreise der → Serenade und des → Divertimento gehörende Instrumentalgattung, die bes. im 18. Jht. blühte. Von der K. stammt der Ausdruck »Gassaten gehen« her, das Darbringen eines Ständchens oder musikalischen Hoferechtes.

Kastagnetten (span. castanuelas), kleine, aus ausgehöhlten Hartholzstücken bestehende Klapperinstr.e, die – mit einem Bande an den Daumen befestigt – mit den Fingern hart aneinander geschlagen werden. In Spanien sind die K. das Instrument zur Begleitung der Nationaltänze → Sarabande, → Fandango, → Bolero, → Seguidilla.

Kastner, Johann Georg (1810 bis 1867), elsässischer Komp. und Musiktheoretiker aus der Schule → A. Reichas und Bertons, Schöpfer einer zwar eigenartigen, aber kurzlebigen Richtung der orchestralen Programmusik, der sog. »Livre-Partitions«, in der den Kompos.en breite historisch-ästhetische Abhandlungen vorangestellt sind (Les danses des Morts, Les chants de la vie (mit Chor), Les chants de l'armée franç., La harpe d'Éole, Les voix de Paris, Les Sirènes, Parémiologie mus.). Für das Fehlen echter Schöpferkraft springt in diesen Werken, wie auch in K.s Opern, eine bis zum Raffinement gehende Instrumentationskunst ein. Diese Erfahrungen, die dem Orch. der Fantastischen Sinfonie und der übrigen bis dahin vorliegenden Werke von → Berlioz sehr viel verdanken, legte K. in der Instrumentationslehre von 1839 (mit Supplement von 1844) nieder. Auch seine umfassende Geschichte der Militärmusik (Manuel général de musique militaire) von 1848 behandelt die in der Militärmusik verwandten Instr.e in großer Ausführlichkeit. (Wertvoll auch die als Anhang gebrachte Zusammenstellung der Signale aller damaligen Armeen.) – Lit.: H. Ludwig (v. Jan), Joh. Georg K., 3 Bde., 1886; H. Kretzschmar, Johann Georg K., Ges. Aufsätze I, 1887.

Kastraten heißen die durch einen im Knabenalter erfolgten operativen Eingriff entmannten Sänger, bei denen der Kehlkopf auf seinem Entwicklungsstande verharrte, während sich die übrigen tonerzeugenden Teile und Funktionen in natürlicher Weise weiterentwickelten. Die St. behielt ihre Höhe, gewann aber an Leuchtkraft, Stärke und Ausdauer. In den großen Kirchenchören der Renaissanceepoche sind K.n zu finden. Es kann kein Zweifel bestehen, daß die gesangliche Blütezeit des 17. und
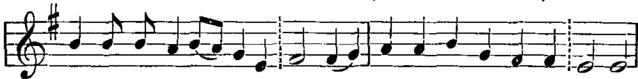
Weber (1931), Wagner und die Berliner Staatsoper (1933), Die Geschichte der Berliner Oper (1937, mit Vorwort von Generalfeldmarschall Göring).

Kapsberger, Johann Hieronymus, dtsch., zwischen 1600 und 1650 in Italien lebender Theorben- und Lautenvirtuose (daher Beinamen Giovanni Geronimo Tedesco della tiorba) und Komp., bes. für diese Instr.e (Intabolatura di Chitarione, 1604, 1626; Intabolatura di lauto, 1611, 1623; Villanellen mit Gitarre, 4 Bücher zwischen 1610 und 1623; Capricci, 1617). In der Frühgeschichte des → Oratoriums u. der geistl. Oper spielt K. eine Rolle mit seinem röm. Festspiel Apotheosis S. S. Ignatii et Fr. Xaverii von 1622, einem Hirtendialog von 1630 u. dem mus. Drama Fetonte.

Karajan, Herbert von, geb. 1908 in Salzburg, erhielt seine mus. Ausbildung am Wiener Konservatorium, bes. bei Fr. Schalk. Nach kurzer Wirksamkeit als Kapellm. in Ulm ging v. K. 1934 als mus. Oberleiter des Stadttheaters nach Aachen, wo er schon im nächsten Jahre zum städt. Generalmusikdirektor und Leiter der großen Konzerte ernannt wurde. Im Nov. 1938 wurde der temperamentvolle junge Meisterdirigent an die Staatsoper Berlin berufen.

Karelische Musik. Die Musik der zum Stamm der Finnen gehörenden Karelier bewahrt bes. in den Runen- und Klageliedern eine Anzahl urtümlicher Grundzüge. Die Runengesänge bauen sich in schlichten Zeilen- bzw. Strophenmelodien auf, die bei der Wiederholung improvisatorisch frei umgestaltet werden:

Rune von der Geburt der Kantele (nach Fritz Bose)



Das Hauptinstr. der K. M. ist die fünfsaitige zitherartige Kantele. Wie diese trapezförmig gebaut ist das aus China eingeführte Saiteninstrument K'in (die früher gebräuchliche Streichleier ist heute ausgestorben). Hinzu kommen noch ein nach Schalmeienart gebautes Instr. Ruokspilli sowie mehrere altertümliche Trompetenformen. – Lit.: Fritz Bose, Typen der Volksmusik in Karelien, AfMF 3. Jg., Heft 1, 1938.

Karg-Elert, Sigfrid (1877 bis 1933), Komp. und Musikschriftsteller, wirkte seit 1919 am Leipziger Kons., an dem er seine Ausbildung genossen hatte, und trat u. a. als Spezialist für das moderne Kunstharmonium hervor (Theoretisch-praktische Elementarschule, Die Kunst des Registrierens, Schule des Legatospiels, Gradus ad Parnassum; zahlr. Kompos.en für das Harmonium). In seinen Kl.- und Orch.werken, auch in Liedern gab sich K.-E. zeitweilig als einer der überzeugtesten dtsch. Impressionisten, streifte auch die Bezirke der Atonalität, fand aber schließlich den Weg zu einem dem Experimentieren abholden Stil zurück. Er veröffentlichte die theoretischen Schriften: Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung (1930), Polari-

turelle Vorbild der sächsischen K.en, 1903.

Kanun (Qanon), orient., mit einem Plektrum gezupftes Instr. mit Darmsaiten, Vorform des abendländischen → Psalteriums.

Kanzone (ital. canzone = Gesang, Lied; Dimin. canzonetta = Liedchen). a) Vokal. Die K. ist keine einheitliche, sondern – wie schon der Theoretiker → Zarlino betonte – eine sehr vieldeutige Form. Allgemein läßt sich nur sagen, daß die Kn. sich durch einen weit schlichteren Aufbau von den kunstvolleren alten Rondeaux und Balladenformen unterschieden. Die Canzona villanesca war eine Volksliedform, die im 16. Jht. auch von den größten Komp.en, z. B. von → Willaert, eifrig gepflegt wurde. b) Instrumental. Durch die Übertragung der franz. Chansons auf die Orgel, Laute und andere Instrumente trat die Canzon da sonar, die Spielkanzone, auf den Plan. Die Instrumentalkanzone überwand sehr schnell das Stadium der übertragenen Vokalgattung und wurde zu Beginn des 17. Jhts. eine der Zentralformen, von der wichtigste Antriebe zur Weiterentwicklung des → Variationsprinzips, der → Suite, aber auch der → Fuge (bes. bei den süddtsch. Fugenkomp.en) ausgingen.

Kapellmeister, der Leiter einer Musikkapelle, war bis zum Aufkommen der Berufskm. durchweg auch Komp. Erst mit der Trennung von Komp. und K. kam die absprechende Bezeichnung von der K.musik auf. Mit dem Ende der Generalbaßzeit trat der bis dahin vom Kl.instr. die Aufführungen leitende K. als Taktstockdir. an die Spitze des Orch.s. In Deutschland war → J. Fr. Reichardt einer der ersten, die die Oper vom Dir.pult aus leiteten. In den romantischen Musikern – vorab in → Weber und → Spohr – tritt uns der Typus des großen K.s der Neuzeit entgegen, wie ihn Max Maria von Weber anschaulich im Wirken seines Vaters → K. M. von Weber geschildert hat: »Er hatte die Ohren und Augen überall, jede falsche Note des am entferntesten sitzenden Instr.s rügte ein rascher Blick; unermüdlich stieg er aus dem Orchester auf die Bühne und von dieser ins Orchester, schob Sänger und Statisten zurecht, bezeichnete den Ort der Versetzstücke, führte allein und vollständig ... Regie und Musik und war so präzis in seinen Befehlen, daß an kein Zögern gedacht werden konnte ... Bald dämmerte die Überzeugung auf, daß dies denn doch wohl die rechte Art sei, wie ein Meister ein Kunstwerk ganz in seinem Geiste einstudieren müsse, und die Sauberkeit, mit der das Ganze aus dem Chaos sich entwickelte, begann die Mitwirkenden zu erfreuen, so daß auch Lust und Liebe stieg« (Max M. von Weber, Karl M. von Weber II, 59/60). – Lit.: Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, 1739; R. Wagner, Über das Dirigieren, Ges. Schriften VIII; sowie die unter Dirigieren angegebene Lit.

Kapp, Julius, dtsch. Musikschriftsteller (geb. 1883, 1906 Dr. phil.), seit 1923 Dramaturg an der Berliner Staatsoper, schrieb u. a.: R. Wagner und Fr. Liszt (1908), Fr. Liszt (1909), Der junge Wagner (1910), N. Paganini (1913), H. Berlioz (1914), Die Oper der Gegenwart (1922),

latti schrieb etwa 660 Solokantaten, darunter 60 mit Instr.en, die übrigen mit basso continuo). Die Solokantate übte zeitweilig starken Einfluß auf unser dtsch. Lied aus – befruchtend, aber auch hemmend – bis zu → Beethoven, der seine Adelaïde als K. veröffentlichte, → Zumsteeg und zum jungen → Schubert. Aus der Verbindung der Solokantate mit Elementen der → Motette und des → Vokalkonzertes ging die **Chorkantate** hervor, die zu einer Hauptgattung der evang. → Kirchenmusik wurde und ihren gewaltigsten Komp.en in → Bach fand. Hier lag der Höhepunkt der Gattung, und vergeblich bemühten sich → Herder, → Goethe und andere Dichter der klassischen Epoche, das Interesse für die K. neu zu beleben. Herder fand sogar in der K. »die Samenkörner der rührenden und malerischen Dichtkunst, die feinsten Regeln der Deklamation, der Erzählung und des Numerus, und Grundsätze zur Ausbildung der Ästhetik«. Neuausgaben von Solokantaten: Gevaert, Gloires d'Italie; Parisotti, Arie antiche; Riemann, Kantatenfrühling. Chork.en in DDT III (Tunder), VI (Chr. Bernhard und M. Weckmann), XIV (Buxtehude), XXI/XXII (Zachow), LI/LII (Graupner), LIII/LIV (Ph. Krieger), LVIII und LIX (Knüpfer, Schelle, Kuhnau). – Lit.: E. Schmitz, Geschichte der weltlichen Solokantate, 1914; F. Rieber, Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate, Diss. Freiburg 1925; H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 1; A. Schering, Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren, Bach-Jb. 1912; R. Wustmann, Bachs K.ntexte, 1913; J. Müller-Blattau, Goethe und die K., Jb. Peters 1931.

Kantele, finn. Nationalinstr., liegende Zither mit unten offenem Birkenholzkasten und 5 bis 13 Saiten.
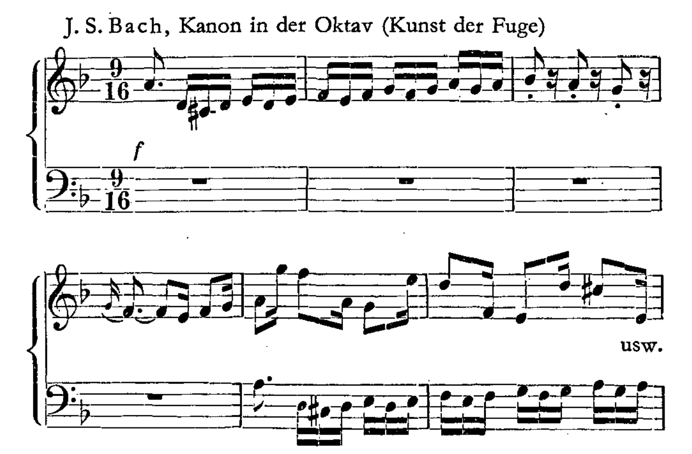
Kantor (lat. = Sänger), der schon seit den ältesten christlichen Zeiten in Sängerschulen herangebildete kirchliche Berufssänger. Der evang. K. »hatte einmal den Chor, andererseits die Gemeinde zu erziehen, hatte den Gemeindegesang zu leiten und mit Chorgesang die Gottesdienste zu verschönen. In seiner Stellung als Vertreter der Musik im Schulsystem hatte er es bei der damaligen engen Verbindung von Schule und Kirche in der Hand, die Kirchenmusik nach seinem Willen zu formen. Je weiter er sie in der Schule zu fördern verstand, um so bedeutsamer kam sie in der Kirche zur Geltung, um so wertvollere Form nahm sie hier an« (J. Wolf). S. auch Leipziger Thomaskantoren.

Kantorei. Die älteren vorreformatorischen K.en waren durchweg Vereinigungen der berufsständischen Hof- und Kirchensänger. In den durch die Reformation geschaffenen K.gesellschaften aber trat das musizierende Laien- und Bürgertum führend hervor. »Sie sind nicht bloß Musikvereine, sondern Sammelpunkte der besten sozialen Elemente, Fraternitäten. Dieser soziale Charakter trug wesentlich zu ihrer großen und schnellen Verbreitung bei« (Kretzschmar). – Lit.: A. Werner, Geschichte der K.gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen, 1902; J. Rautenstrauch, Die Kalandsbrüderschaften, das kul-

ein kleiner Zusatz von so viel Takten, als vor der zweiten eintraten, gemacht werden muß ...« (Marpurg, Vom Canon, in: Abhandlung von der Fuge). Der K. erwuchs als eine der ältesten Formen der Tonkunst aus der volksmusikalischen Praxis der Rundgesänge (Rondellus, Rota), für die der Sommerkanon des 13. Jhts. ein prachtvolles Belegstück darstellt. Eine große Bedeutung hatte der K. als → Caccia der ital. und als Chasse der franz. → Ars nova, eine noch größere aber in der Epoche des niederländ. Zeitalters. Die Niederländer haben die verschiedensten Spielarten der K.kunst gepflegt, so den K. in der Vergrößerung und Verkleinerung der Notenwerte, den rückläufigen oder Krebskanon (C. cancricans) sowie zahlreiche Arten von sog. Rätselkanons. Die Künstlichkeit der K.s stieg damals so weit, daß der Musikschriftsteller → Tinctoris in seinem Musiklexikon von 1475 den K. eine Vorschrift nannte, »die den Willen des Komponisten mit einer gewissen Dunkelheit anzeigt«. – Lit.: Alle den strengen Satz behandelnden Kompositionslehren; ferner O. Klauwell, Die geschichtliche Entwicklung des K.s, Diss. Lpz. 1874. Neuausgaben: Alte K.s, hrsg. von K. Ameln.

Kantate (ital. Cantata = Singstück). Die Solo- oder Kammerkantate wurde nach Beliebtheit und weitester Verbreitung die Nachfolgegattung des Renaissancemadrigals. Da die Komp.en der Solokantaten sich der Hauptformen der jungen dramatischen Monodie, der Arie und des Rezitativs bedienten, ging die Entwicklung der K. der der Oper parallel. Schon die Nuove musiche des → Caccini sind K.n, wenn der Name K. auch erst in den Cantade ed Arie von 1620 des Alessandro Grandi erstmalig gebraucht wurde. Hauptzentren der ital. Solokantate waren Rom (→ Carissimi, → Luigi Rossi), Venedig (→ Cavalli, → Cesti) und Neapel (→ A. Scar-

J. S. Bach, Kanon in der Oktav (Kunst der Fuge)



bezeichnet den zur Hofhaltung (ital. Camera, Kammer) einer Standesperson gehörenden Musik- und Musikerkreis. Mit der gesellschaftlich-kulturellen Haltung der Epochen und Stile wechselte daher auch Stellung und Bedeutung der K. Noch bis zur Mitte des 18. Jhts. war das Gebiet der K. – wie der Musikschriftsteller → Scheibe sagte – »ein Zusammenfluß aller Arten musikalischer Stücke. Es entdecken sich darinnen alle Gattungen der Musikarten verschiedener Nationen. Er (der Kammerstil) enthält alle Arten der Instrumentalmusik, so wie er zugleich sehr viel wichtige Gattungen der Vokalmusik in sich begreift. Kurz, er erfordert so viel Kunst als Annehmlichkeit« (Dekrit. Musikus, 40. Stück). In der klassischen Epoche verlagerte sich der Schwerpunkt der K. fast gänzlich zum Instrumentalen hin, und das von jetzt ab entscheidende und unterscheidende Merkmal wurde die solistische Ausführung. Die K.werke der klassischen Großmeister → Haydn, → Mozart und → Beethoven reichen von der Unterhaltungsmusik des Rokokos bis in die gedankenschwere, erhabene und großartige Region der späten Beethovenschen Streichqu.e. Die wichtigsten Gattungen der K. sind: Sonate (Duett), Trio, Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Oktett, Nonett. In neuester Zeit weitet dieser seit der Klassik geschlossene Kreis sich wieder. Man schreibt Kammerchöre, Kammeropern, Kammersinfonien usw., es gibt eine beträchtliche Anzahl von Kammerchorvereinigungen und Kammerorch.n. – Lit.: A. Altmann, K.-literatur, 1910 und später; A. Heuß, K.abende, 1919.

Kammerton nennt man die Normaltonhöhe der Instrumental-(Kammer-) Musik, die 1858 von der Pariser Akad. als eingestrichenes a′ = 435 Doppelschwingungen (870 einfache) festgelegt wurde (in allgemeiner Geltung seit der Wiener Stimmtonkonferenz von 1885). – Lit.: H. Halbig, Geschichte des K.s, 1924.

Kanon (griech. Vorschrift), die strengste und konsequenteste der sog. Nachahmungsformen der Musik (s. Nachahmung), bei der eine oder mehrere St.n den eingangs gebrachten Melodieteil notengetreu in bestimmten Abständen (Einklang, Oktav, Sekund usw.) fortführen. »Der endliche Canon wird desto leichter zu verfertigen sein, wenn man die erste Stimme einen guten Abstand nehmen läßt. Man hat dann Gelegenheit, sogleich eine gute Gegenharmonie in der Nebenstimme anzubringen. Sobald nun die zweite Stimme eintreten soll, hält man solange mit der ersten und der Nebenstimme an und schreibt die zweite nach dem festgestellten Intervall des Eintritts erst so weit ab, als sich in der ersten dazu Material findet. Alsdann fährt man mit dieser ersten und der begleitenden wieder fort und richtet das weitere harmonisch-melodische Gewebe nach der zweiten Stimme ein. Diesen Zusatz übersetzt man aus der ersten in die zweite Stimme, und damit fährt man so lange fort, bis man den Canon schließen will, wo denn notwendig am Ende, damit die Stimmen zusammen aufhören können, wenn man sie nicht nacheinander verschwinden lassen will, in der ersten Stimme

Kalkbrenner, Friedrich (1788 bis 1849), Sohn des nach Frankreich ausgewanderten dtsch. Komp.en Christian K., einer der bedeutendsten Kl.virtuosen seiner Zeit, studierte amPariserCons.(→Adam, Catel) und wurde später in seiner Spielweise von → Clementi noch stark beeindruckt.SeineKl.methodik, die sich zeitweilig des vereinfachten Handhalters »Chiroplaste« Logiers bediente (Méthode pour apprendre le pianoforte à l'aide du guide-mains, Paris 1830), fördert zwar das leichte, elegante und brillante Spiel, aber nicht als einzigen und letzten Zweck: »Bravour ist nicht das Höchste, man muß höher hinauf streben, nach Ausdruck, Empfindung und großen Effekten (Méthode)«. Von diesen großen Effekten zeugen vor allem noch seine Kl.konz.e, bes. die in f-moll und As-dur, und die Etüden (op. 20, 88, 143), während die Sonaten und Kammermusikwerke der Zeit nicht haben standhalten können. Zu einer vollen Bejahung des großen Stilumschwunges seiner Epoche hat K., der »kein Talent zur romantischen Frechheit« (R.Schumann) hatte, sich nicht durchgerungen. – Lit.: L. Boivin, Kalkbrenner, Paris 1840.

Kallenberg, Siegfried (geb. 1867 zu Schachen amBodensee), schrieb zahlreiche Kammermusikwerke, die Opern Sun Liao, Das goldene Tor, Die lustigen Musikanten (nach Brentano) und viele Chorkompos.en (Germania an ihre Kinder, für Soli, Chor, Orch.), Requiem nach Hebbel für gemischten Chor und Orch., Den Gefallenen (a cappella), Tanzlied (Fr.Ch. und kleines Orch.), Pfingstmusik (gemischter Chor, Orch., Terzett), Die Liebeslieder des Hai-Tang (Sopran und Soloinstr.e) sowie 300 Lieder.

Kalliwoda, Johann Wenzel (1801 bis 1866), Komp. aus der Schule von → D. Weber und Pixis in Prag, von 1822 bis 1866 Km. des Fürsten Fürstenberg in Donaueschingen, stand zeitweilig – bes. mit seinen 7 Sinfonien – in der ersten Reihe der romantischen Musiker. Aber schon Schumann stellte den Niedergang seines Ruhmes fest: »An K. haben wir das erfreuende Beispiel eines schnell zur Blüte und Anerkennung gekommenen Talentes und das traurige eines ebenso raschen Verblühens und Vergehens.« Einzig sein »Deutsches Lied« (»Wenn sich der Geist«) ist bis zur Gegenwart lebendig geblieben.

Kallmeyer, Georg, bedeutender Musikverlag in Wolfenbüttel und Berlin.

Kallstenius, Edwin, geb. 1881, deutschblütiger und in Deutschland gebildeter schwed. Komp., machte sich einen Namen vor allem durch seine Kammermusik (Streichqu.e, V.sonaten, Vc.sonate, Divertimento op. 14, Kl.-quintett op. 17). Er schrieb ferner Werke für Orch.: Serenade op. 10, Sinf. concertata, Sinfonietta, Sinf. op. 16, Rhapsodie Dalekarlia op. 18 und mehrere Suiten für Orch.

Kamienski, Lucian, geb. 1885, poln. Musikwissenschaftler (Prof. und Dir. der Musikakad. in Posen) und Komp., schrieb zahlreiche Lieder (60 Arbeitsgesänge zu eigenen Texten), Chor- und Orch.werke, eine Operette Tabu (Königsberg 1917). Von den wissenschaftlichen Arbeiten K.s sei genannt: Die Oratorien von J. A. Hasse, Leipzig 1912.

Kammermusik ist ursprünglich ein soziologischer Begriff und
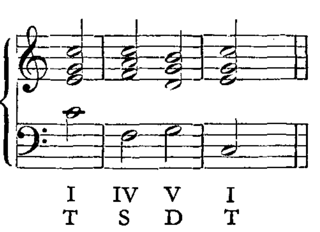
derer Gruppen und Verbände der Jugendmusik. Die nationalsozialistische Revolution machte der Vielfalt wie der Zersplitterung auch hier ein Ende und übertrug die Aufgaben der musikalischen J. der Hitlerjugend. (→ Nationalsozialismus und Musik. Vgl. die Art. Halm, Hensel, Volkslied, Volksmusik.) – Lit.: H. Höckner, Die Musik in der deutschen J., 1927; H. Klein, Die Wurzeln der Finkensteiner Bewegung, 1933; H. Blüher, Wandervogel, 1919. Liederbücher: Der Zupfgeigenhansl, Wandervogel - Liederbuch, Finkensteiner Liederbuch (W. Hensel), Hensel, Der singende Quell u. a.

Juon, Paul, 1872 in Moskau geborener Schweizer, studierte bei → Tanejew und Arensky sowie noch bei → Bargiel in Berlin, wo er 1906 Prof. an der Hochschule für Musik wurde (J. ist auch Mitglied der Berliner Akad. d. Künste). J. hat sich bes. als temperamentvoller Kammermusikkomp. einen Namen gemacht (Streichqu.e, Kl.trios, Kl.sextett op. 22, Kammersinfonie op. 27, 2 Kl.quintette, Quintette für Bläser op. 84); ferner Sinfonie für Streicher op. 87, V.konz. op. 88, Serenade für Streichorch. op. 85.

K

Kabasta, Oswald, erfolgreicher Dir., geb. 1896 zu Mistelbach i. d. Ostmark, stud. in Klosterneuburg und Wien, wo er als Leiter des Rundfunks und als Dir. der Ges. d. Musikfreunde tätig ist.

Kadenz (vom lat. cadere = fallen), Tonschluß. 1. Die ältesten melodischen K.en sind natürliche Gliederungspunkte (Puncti), bei denen die Melodie in verschiedenen Stufen absinkt. In der mehrst. Tonkunst erscheinen die K.en im 14. Jht. in folgenden Grundformen: Baßkadenz (Quintschritt abwärts oder Quartschritt aufwärts), Tenorkadenz (Sekundschritt abwärts), Diskantkadenz (Sekundschritt aufwärts), Altkadenz (Liegenbleiben des gleichen Tones). K.arten: Authentische K. oder Ganzschluß; Folge: → Dominante – → Tonika; Halbschluß, Folge: Tonika–Dominante; plagale K.: Subdominante–Tonika. Die vollständige K. vollführt eine Wegwendung von der Grundtonart (Tonika) und die Rückkehr zu ihr, Tonika –Subdominante–Dominante–Tonika.



2. Aus der bis ins Mittelalter zurückreichenden Ausschmükkung der vorletzten Note wurde die sog. Schlußkadenz (verzierte K., Virtuosenkadenz) in größeren Tonsätzen, bes. in Konz. Beruht diese K. auch auf der freien → Improvisation, so haben doch manche Komp.en – darunter Mozart und Beethoven für ihre Kl.konz.e – die K.en ausgeschrieben.

Kahl, Willi, geb. 1893, dtsch. Musikforscher, Privatdoz. (1938 ao. Prof.) an der Universität Köln und Bibliothekar daselbst, langjähriger Musikkritiker der Köln. Zeitung, schrieb u. a. Das lyrische Klavierstück des 19. Jahrhunderts,

Mitwirkung bei unserm Kunstschaffen sich erhalten könnte. Seine ganze Stellung unter uns verführt den Juden jedoch nicht zu so innigem Eindringen in unser Wesen: entweder mit Absicht (sobald er seine Stellung zu uns erkennt) oder unwillkürlich (sobald er uns überhaupt gar nicht verstehen kann) horcht er daher auf unser Kunstwesen und dessen lebengebenden inneren Organismus nur ganz oberflächlich hin, und vermöge dieses teilnahmlosen Hinhorchens allein können sich ihm äußerliche Ähnlichkeiten mit dem seiner Anschauung einzig Verständlichen, seinem besonderen Wesen Eigentümlichen darstellen.« Weiter weist Wagner dann auf die jüd. Vermischung und das Durcheinanderwerfen der verschiedenen Formen und Stilarten hin, eine Erscheinung, die Alfred Rosenberg (Der Mythus des 20. Jahrhunderts, S. 461) darauf zurückführt, daß der Jude »keine organische Seelengestalt und deshalb auch keine Rassengestalt besitzt«. Die Untersuchungen über die J. M. werden ihr Augenmerk zu richten haben sowohl auf die durch diese im Laufe der Musikgeschichte erfolgten Umgestaltungen der Formen und Stile, wie andererseits auf die Erkenntnis und Durchforschung der jüd. Musikertypen. Als solche Grundtypen lassen sich heute schon feststellen: 1. Effektmusiker (Meyerbeer-Typus), 2. Nachschaffender Formalist (Mendelssohn-Mahler-Typus). 3. Intellektuell-konstruktiver Musiker (Schönberg-Typus). 4. Stil- und formzerstörender Musiker (chaotischer Typus, »Atonalist«). – Lit.: I. Allgemeine jüd. Literatur über J. M.: A. Ackermann, Der synagogale Gesang in seiner historischen Entwicklung, 1894; A. Friedmann, Der synagogale Gesang, 1908; D. Lauker, Die J. M., 1926; A. Z. Idelsohn, Hebräisch-orientalischer Melodienschatz, 5 Bde., 1914–1929; Derselbe, Geschichte der J. M. (hebr. und engl.), 1924 bis 1928; Büchli, Altisraelitische Balladen und historische Lieder, 1931; H. Berl, Das Judentum in der Musik, 1926. II. Kampfschriften: R. Wagner, Das Judentum in der Musik, Ges. Schriften V; Derselbe, Aufklärung über das Judentum in der Musik, Ges. Schriften VIII; R. Eichenauer, Musik und Rasse, 1932; Chr. M. Rock und H. Brückner, Judentum und Musik, mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbeflissener, 3. Aufl. 1938. S. auch Nationalsozialismus und Musik.

Jugendbewegung, musikalische. Den Anstoß zur musikalischen J. gaben zunächst die gänzlich freien Vereinigungen des »Wandervogel« aus den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Abseits von Großstadtlärm und Asphaltdunst erklangen aus jungen Kehlen deutsche Volkslieder, zuerst roh und primitiv genug von der Laute begleitet. Der schnell wachsende Kreis der Bewegung forderte eine Gebrauchsliteratur, die bald über das jüngere Volkslied hinausgriff, zu → Senfl, → Haßler, → Schein, die den großen Musikern der Barockepoche sich zuwandte und der höheren Kunst des älteren Lauten- und Gitarrespiels. Zum Wandervogel gesellten sich Jödes Musikantengilde, der Finkensteiner Bund und zahlreiche an-
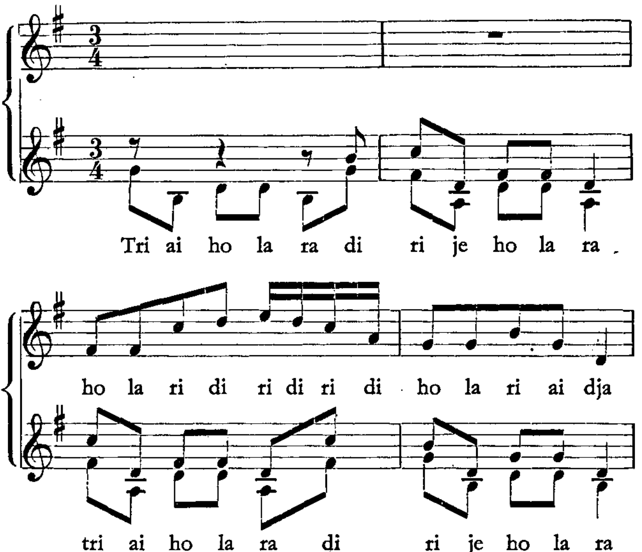
einer der hervorragendsten Mitarbeiter an jener Erneuerung der musikalischen Dramatik, die in der Reform → Glucks endete und gipfelte. »Sein Aufenthalt in Deutschland hat ihn zum hervorragendsten Vertreter jener von Hasse ausgehenden strengeren Richtung gemacht, die ohne einen prinzipiellen Bruch mit dem Bestehenden nur auf eine Regeneration der ganzen Gattung hinarbeitete. In der Aufnahme ausländischer Elemente in die ital. Oper geht J. weiter als Hasse« (H. Abert). Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in den Stuttgarter Hauptopern: Pelope, Enea nel Lazio, L'Olimpiade, Demofoonte, Vologeso, Fetonte (Neudruck in DDT XXXII und XXXIII). – Lit.: H. Abert, Niccolò J., 1908.

Jongen, Joseph. Der 1873 zu Lüttich geborene Komp. (1920 Prof. und seit 1925 Dir. des Brüsseler Cons.) nimmt in der wallonischen Gruppe der belg. Musiker (→ Belgische Musik) eine führende Stelle ein. Nach der Auseinandersetzung m. seinem großen Landsmann → C. Franck gelangte J., der auch eine impressionistische Zone durchschritt, zu einer fesselnden eigenen Ausdrucksweise bes. als Kammermusikkomp. (3 Streichquartette, Kl.-trios, V.sonaten); außerdem Sinf. concert., Concert à 5, Chorwerke, sinf. Legende S'Arka, Lieder.

Jongleur, franz., fahrender Spielmann des Mittelalters. – Lit.: Sittard, J.s und Ménestrels, 1885; E. Faral, Les J.s en France au moyen-âge, 1910.

Jüdische Musik. »Die zerreibende und verhetzende Wirksamkeit des radikalen Judentums war um so gefährlicher, da die Deutschen sich über den Charakter dieser neuen literarischen Macht lange täuschten. Sie hielten arglos für deutsche Aufklärung und deutschen Freisinn, was in Wahrheit jüdischer Christenhaß und jüdisches Weltbürgertum war. Erst in einer weit späteren Zeit erkannte die Nation, daß seit dem Ende der zwanziger Jahre ein fremder Tropfen in ihr Blut geraten war«, schrieb Heinrich v. Treitschke in seiner Deutschen Geschichte. Jahrzehnte zuvor aber hatte schon → Richard Wagner in seiner kühnen Kampfschrift von 1850 »Das Judentum in der Musik« und an vielen Stellen seiner übrigen Schriften auf die der dtsch. Musik von den Juden her drohenden Gefahren hingewiesen.

Die auch heute noch in allen Punkten grundlegenden Feststellungen Wagners betreffen: 1. Die Rassen- und Wesensfremdheit der Juden. 2. Die Merkmale der jüd. Sprache (»In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirksam redend dichten oder Kunstwerke schaffen«). 3. Die sinnliche Anschauungsgabe der Juden. 4. Das Getrenntsein des Juden von dem wahren Volksquell der Kunst. »Würde der Jude bei seinem Hinhorchen auf unser naives wie bewußt gestaltendes musikalisches Kunstwesen das Herz und den Lebensnerven desselben zu ergründen sich bemühen, so müßte er aber innewerden, daß seiner musikalischen Natur hier in Wahrheit nicht das Mindeste ähnelt, und das gänzlich Fremdartige dieser Erscheinung müßte ihn dermaßen zurückschrecken, daß er unmöglich den Mut zur



Motetten, Oratorien u. a. Chorwerken, etwa 200 Volksliedbearb.en.

Jodeln ist eine Gesangsweise der Alpenländer, mit Umschlagen der Brustst. ins Falsett und weiten Intervallsprüngen, aus denen vielfach – aber nicht mit Recht – auf den instr. Ursprung des J.s geschlossen worden ist. Das J. kann ebensowohl kurzer »Juchzer« wie ein größeres zwei- und mehrst. Tonstück sein.

Lit.: A. Tobler, Kühreihen, J. und Jodellied in Appenzell, 1891 J. Pommer, Jodler und Juchezer, 1889; Derselbe, 252 Jodler und Juchezer, 1893; Derselbe, 444 Jodler und Juchezer aus Steiermark, 1906; G. Kotek, Der Jodler in den österr. Alpen (Beethoven-Kongreßber., Wien 1927).

Jöde, Fritz, geb. 1887, von 1923 bis 1936 Prof. an der Akad. für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, Begründer einer Volksmusikschule der Musikantengilde und Herausgeber mehrerer Musikzeitschriften. Sing- und Liederbücher: Volkskinderlieder (1913), 1813 im Lied, 178 vaterländische Lieder (1913), Lönslieder (1917), Altdtsch. Liederbuch (1922 und 1927), Der Musikant (1925) und zahlreiche Schriften.

Jomelli, Niccolò (1714–1774), neapolitanischer Opernkomp. aus der Schule von → Durante, → Leo, Feo, war Kons.dir. in Venedig und kurze Zeit zweiter Petersdomkm. in Rom, bis er nach vorübergehender Wirksamkeit in Wien 1753 als Hofkm. nach Stuttgart ging, wo er bis 1769 tätig blieb. J., der der Neuerer-Generation um 1715 zugehört, ist

überflutet. Diese lärmende und stampfende synkopierte Musik (syncopated music) nahm die Melodieführung im Orch. den Streichinstr.en und gab sie vor allem dem → Saxophon. Das Vorbild der Jazzorch. wurde das von Paul Whiteman zusammengestellte Orch. mit den Instr.en: Sopran- bis Baßsaxophone, Fl., Ob., Klar., Baßklar., Hörner, Flügelhörner, Tuben, Pos., Sousaphon, Sarusophon, zwei Kl.en, Celesta, Banjo und zahlreichen Schlagzeugarten, V. nur ausnahmsweise. Haupterscheinung des J. ist die Improvisation, die Variierung und Klangeffekte bis zur Karikatur ausnutzt.

Jenner, Gustav Uwe (1865 bis 1920), akad. MD. in Marburg, Komp. von Kammermusik, Chören und Liedern, widmete seinem Lehrer → Brahms das interessante Erinnerungsbuch »J. Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler« (1905, 2. Aufl. 1930).

Jensen, Adolf (1837–1879), Schüler von Ehlert und → Liszt, wirkte von 1860 bis 1866 als Musiklehrer in seiner Heimat Königsberg, dann bis 1868 in Berlin, mußte dann aber wegen dauernder Krankheit auf die Lehrtätigkeit verzichten. J.s Wunsch, »die Wagnerschen Ideen von Schönheit und Wahrheit auch auf die kleinen Formen zu übertragen«, blieb schließlich selbst nur eine Halbwahrheit, da alles in ihm, dem weichen und zarten Nachromantiker, der Kraft des Bayreuther Meisters entgegengerichtet war. In einigen kleinen Gesängen vom Typus des »Lehn' deine Wang'« und in den Liebesliedern op. 13 – die im Kl.werk des Erotikon op. 44 ein Gegenstück haben – gipfelt das Können dieses Kleinmeisters. Von den Fallstricken seiner ewigen Vorhaltsmelodik hat er sich zu seinem Unheil nicht befreien können. – Lit:. A. Niggli, Adolf J., 1900; G. Schweizer, J. als Liederkomponist, Diss. Gießen 1932.

Jerger, Wilhelm, geb. 1902 zu Wien (Schüler E. Mandycewskys), seit 1938 Dir. des Philharmonischen Orchesters. Schrieb: Tanzsuite für 13 Bläser, Sinf.e Var.en für Orchester., Kammermusik, Lieder (Altdeutsche Minnelieder).

Joachim, Joseph (1831–1907), jüd., in Ungarn geborener Geiger, der schon als Wunderkind Aufsehen erregte, studierte bei → Hellmesberger und Böhm, wirkte in Leipzig, Hannover und Weimar und wurde 1869 Direktor der Berliner Hochschule für Musik (Prof. und später Vizepräsident der Akad. der Künste). J., durch 4 Jahrzehnte hindurch auch Primarius eines der bekanntesten Streichquartette der Epoche, hat als Pädagoge (V.schule mit Moser, 1905) ganze Geigergenerationen herangebildet (etwa 400 Schüler). Seine Kompos.en, auch das einst viel gespielte Konz. in ungar. Weise, sind formglatte Schöpfungen ohne bes. Eigenart. – Lit.: Briefe von und an J., 1911; Briefwechsel Brahms - J., 1908; A. Moser, Joseph J., 1908.

Jochum, Eugen, dtsch. Dir. aus der Schule von → S. v. Hausegger, wirkte als Km. in Kiel, Mannheim, Duisburg, Berlin und ist seit 1934 Opern- und Konz.-Dir. in Hamburg.

Jochum, Otto, geb. 1902 zu Babenhausen, Direktor der Augsburger Musikinstitute (Kons., Städtische Singschule und Singschullehrerseminar), Komp. von

Quintschritte bestimmt werden, kennt aber auch noch eine Anzahl anderer »Tonreihen«. Mehrstimmigkeit im abendländischen harmonischen Sinne ist der J. M., die nur Quart- und Quintzusammenklänge kennt, fremd. Von der also im wesentlichen melodisch konzipierten Mehrstimmigkeit sagt Takano: »Es handelt sich um eine auch sonst weit verbreitete Art von Mehrstimmigkeit, bei der Melodie und Variierung gleichzeitig erklingen. Bei der freien Umspielung der Melodie ergeben sich schräge Linien im Zusammenwirken: die Vorstellung des eben erklungenen Tones verschmilzt mit der Wahrnehmung des folgenden.«
Lit.: K. Takano, Theorie der J.M. (I), Tokio 1935; Derselbe, Beiträge zur Geschichte der J. M. (mit Lit.angaben und Tafel der Fachausdrücke), AfMF 1937.

Jaques-Dalcroze, Émile, als franz. Schweizer 1865 in Wien geboren, Schüler von → R. Fuchs und → Bruckner in Wien und von → Delibes in Paris, begründete 1910 das auf seiner Methode der »rhythmischen Gymnastik« aufbauende Institut zu Hellerau bei Dresden, das 1914 geschlossen und 1925 nach Laxenburg verlegt wurde. Das rhythmische System von J.-D. beruht auf der Disziplin der Empfindungen und der Übung der Impulse. »Die Notenzeichen werden Raumzeichen, und unser Körper wird das biegsame Instrument, das den ganzen Reichtum des Ausdrucks nur mit den rhythmischen Kombinationen bestreiten soll.« Die Gegner J.-D.s haben seiner Methode die Verwechslung des rhythmischen Prinzips mit einem rational metrischen vorgeworfen. Die Begründung seiner Methode gab J.-D., der auch als Komp. von Opern, Chorwerken, Liedern, von Orch.- und Kammermusik hervortrat, in den Schriften: Der Rhythmus als Erziehungsmittel für die Kunst (1907), Methode J.-D., 3 Bde., dtsch. von Boepple (1906/1907), Rhythmus, Musik und Erziehung (Basel 1922). – Lit.: A. Seidl, Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt J.-D., 1912.

Jarnach, Philipp, 1892 als Sohn eines Spaniers in Paris geboren, wirkt nach mehrjähriger Tätigkeit am Züricher Kons. und als Kritiker in Berlin als Prof. für Kompos. an der Hochschule für Musik in Köln und gehört auch als Schaffender dem dtsch. Musikkreis an. J. ist ein kühner Komp., der die Ausdrucksmittel der Tonkunst, bes. die harmonischen, öfter bis zu Grenzen führt, an denen sie Experiment zu werden scheinen, aber vom Ohr nicht abgelehnt werden. Hier waltet das Geheimnis einer höchst feinsinnigen Klangvorstellung, die ihr Gesetz in sich trägt und es in Verbindung mit der angeborenen Formbegabtheit des Romanen voll verantwortet. Hauptwerke des Komp.en sind: Sinfonia brevis, Vorspiel zu Prometheus, Vorspiel, Gebet und Tanz zum Wandbild (Busoni), Morgenklangspiel für Orch., Kl.stücke, 2 Sonaten für V.solo, Rhapsodie für Kl. und V., Sonatine für Fl., Streichqu., Streichquintett, Konz.stück für Orgel, Vollendung von Busonis Faust.
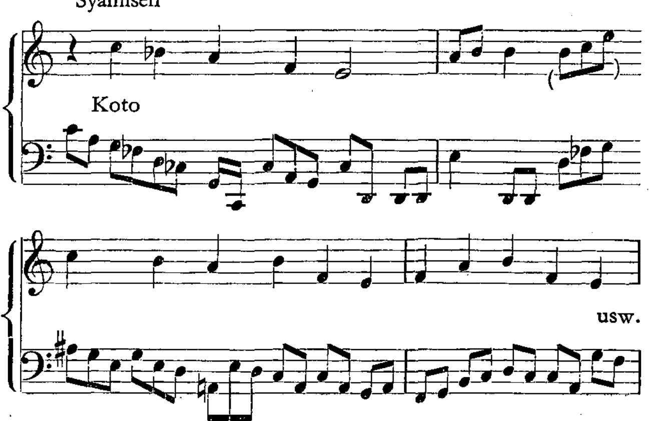
Jazz (Umbildung vom engl. Chase = Jagd), aus den Negervierteln in New York und San Franzisco stammende Negertanzmusik, die seit 1914 auch Europa

La prise de Boulogne, La bataille de Renty, Le siège de Metz) wie das Leben der Straße (Le caquet des femmes, Weiberklatsch) oder der Natur (Le chant des oiseaux, L'alouette, Le rossignol). Wie seine Vorwürfe wechseln, so wechselt auch J.s Ausdruck von kühnster Realistik zu einer weichen und in den Farben fast verschwimmenden Zartheit. Neudruck mehrerer Chansons in → Experts Maîtres (Bd. 5 und 7) und in Cauchies Concerts de la Renaissance (Heft 2). – Lit.: M. Cauchie, Jannequin, Rev. de Musicologie 1923.

Japanische Musik. Die jüngste jap. Musikforschung benennt 10 Epochen ihrer nationalen Tonkunst zwischen Urzeit und Altertum (bis 600 n.Chr.) und der Gegenwart. Während die älteste Epoche bis zum Eindringen des Buddhismus im Jahre 552 nur schlichte, volkhafte Lied- und Tanzmusik kannte, sah die Asuka- und Nara-Zeit (600–800) schon ein reiches Musikleben. Im Mittelpunkt der Muromati- und Higasiyama-Zeit (1300–1500) stand das Nôgaku. »Es verbindet die früheren Errungenschaften der Instrumentalmusik, der Chormusik und des Tanzes zu einer prächtigen, rein japanischen Volksoper als Ausdruck der Ritterlichkeit des japanischen Geistes. Unter den Händen der beiden Meister Kan-ami und seines Sohnes Se-ami entfaltete es sich zu einer großartigen Kunstform« (Kiyosi Takano, Beiträge zur Geschichte der J. M., AfMF 1937). Diese Abhandlung gibt eine klare Übersicht über die Entwicklung der jap. Tonkunst, die bis zur Gegenwart schöpferisch blieb und die dem immer stärker werdenden Vordringen der europäischen Musik den Willen entgegenstellt, diese sich zu assimilieren, sie zu »japanisieren«.

Das jap. Musiksystem beruht auf einer aus China übernommenen 12-Ton-Reihe, deren Stufen durch

Zusammenspiel des Koto und des Syamisen [nach Takano]:



liens gegenüber der Gluckschen Reform und Mozart, und noch die Stellung Verdis zum Wagnerschen Musikdrama bezeugt. Eine der wichtigsten Grundstützen der I.M. ist die schon von Wagner beobachtete glückhafte Wechselwirkung zwischen Musiker und Volk. – Lit. (vgl. die allgemeine Musikgeschichte und die bei den genannten Komp.en vermerkte Lit., außerdem): A. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, 1914; M. Schneider, Die Ars nova des 14. Jhts. in Frankreich und Italien (ohne Jahr); Torchi, La mus. istromentale ital. nei sec. 16–18, Torino 1901; W. Korte, Studien zur Geschichte der Musik in Italien im ersten Viertel des 15. Jhts., 1933; Florimo, La scuola mus. di Napoli, 1880–1884; De Angelis, L'Italia mus. d'oggi, Rom 1918; E. Desderi, Le tendenze attuali della musica, Riv. mus. ital., Jg. 35–38; G. M. Gatti, Musicisti moderni d'Italia e di fuori, 1925.

J

Järnefelt, Armas, geb. 1869 zu Wiborg in Finnland, stud. bei Wegelius, Busoni, Alb. Becker (Berlin) u. Massenet (Paris) u. wirkt seit 1906 in Stockholm (1911 Hofkm). Er schrieb gr. Orch.werke (sinf. Fantasie Heimatklang), Chöre, Lieder u. poetisierende Kl.musik.

Jahn, Otto (1813–1869), gab als Bonner Prof. der klassischen Philologie und Archäologie die erste umfassende Mozart-Biographie heraus (1856–1859, spätere Bearbeitungen von → Deiters und → H. Abert) und schrieb außerdem Ges. Aufsätze über Musik (1866).

Janáček, Leoš (1854–1928), bedeutender mährischer Komp., Gründer einer Orgelschule in Brünn und seit 1919 Prof. für Kompos. am dortigen Kons. J., der eine Abhandlung über den musikalischen Bau nationaler Lieder schrieb (1901) und in seinem Schaffen der Volksmusik seiner Heimat nahesteht, errang seinen größten Erfolg mit der Oper aus dem Bauernleben Jenufa (1904). Außer weiteren 8 Opern schrieb er sinfonische Dichtungen, große Chorwerke, Kammermusik, Lieder und Volksliedbearbeitungen.

Janitscharenmusik, die sog. »Türkische Kriegsmusik«, verwendet neben einer Anzahl von Blasinstr.en → Becken, große und kleine → Trommel, → Triangel und Schellenbaum.

Jankó, Paul v. (1856–1919), ung. Pianist und Erfinder einer nach seinem Namen benannten Klaviatur, die die chromatische Skala über 6 terrassenförmig gelagerte Tastenreihen verteilt und der Kl.technik Erleichterungen (verringerte Spannweite) und eine Anzahl bes. Effekte bietet. J. veröffentlichte 1901 die Abhandlung Über mehr als 12stufige Temperaturen. – Lit.: R. Hansmann, Die Jankó-Klaviatur, 1892; H. F. Münnich, Materialien für die Jankó-Klaviatur, 1905.

Jannequin, Clement (1485 bis gegen 1560), lebte in Paris und Bordeaux, stand dann in Diensten des Kardinals von Lothringen und des Herzogs von Guise und ist mit seinen 395 Chansons der Hauptmeister der neuen realistischen Programmchanson. Der Mitkämpfer der Schlacht von Marignano hat die Kriegsereignisse seiner Epoche ebenso anschaulich geschildert (La guerre,

von der Gesangskunst einer unübersehbaren Schar von Belcantisten männlichen und weiblichen Geschlechts, der von ganz Europa bewunderte Prunk- und Zierbau der ernsten Oper (opera seria). Ihre einheimischen Führer im 18. Jht. waren → A. Scarlatti, → Leo, → Vinci, Perez, Terradellas, → Majo, → Jomelli, → Traëtta, → Porpora, → Sacchini. Die großen Instrumentalkomp.en → Boccherini, → Clementi und → Viotti, aber auch der universale → Cherubini, fanden aus ihrem Einzelgängertum heraus nicht mehr die Möglichkeiten eines stilistischen Zusammenschlusses in der Hochklassik. → Spontini und die Großen der Oper: → Rossini, → Bellini und → Donizetti, gingen in der Epoche der politischen Ohnmacht Italiens zwar nicht seiner Musik selbst, wohl aber seiner Scholle verloren. Aus ihr brach wieder mit der Wucht einer Urkraft die Kunst → Verdis hervor, diese wahre Volksoper einer Nation, bewehrt und geziert mit ihren unverwüstlichen Musiktugenden. In der stattlichen Nachfolgegeneration dramatisch. Komp.en errangen Welterfolge Giordano, Spinelli (A basso porto), Ponchielli, → Mascagni (Cavalleria rusticana), → Leoncavallo (Pagliacci), → Wolf-Ferrari und als bedeutendster Belcanist seiner Zeit → G. Puccini.

Mit der Generation von 1880 wurde der Gedanke einer Musica futuristica geboren, einer neuen Tonkunst, die überraschend schnell ihr wildes Anfangsstadium hinter sich hatte, und zu einem Ausgleich ihrer mannigfachen, auf allen Musikgebieten angreifenden Kräfte gelangte. Die markantesten Köpfe dieser Generation sind → Fr. B. Pratella, → A. Casella, → O. Respighi, → Fr. Malipiero, → I. Pizzetti, Sinigaglia, Tommasini.

Naturanlage, eine alle Vorbedingungen zu ihrer Musikalisierung in sich bergende Sprache, Sinn für Klarheit der Form und des Ausdrucks sind die dauernden Garanten der I.M. und ihres kulturellen Hochstandes. Dazu gesellt sich schon seit der Gründung der röm. Schola cantorum ein planvolles Erziehungswesen, das immer eingestellt ist auf das Ziel der Bereitstellung der bestgeschulten Ausführenden. Die große Bedeutung der Oper im Musikbetrieb Italiens brachte es mit sich, daß Sänger und Sängerinnen zeitweilig und bes. auch in einer vielfach übertriebenen Wertschätzung die Instrumentalisten verdunkelten. Zu allen Zeiten war das schöpferische Musikwerk Italiens Teil des natürlich-naturhaften Wachstums der Nation. Es ist eine typisch ital. Vorstellung, daß der Inhalt der Kunst nicht »gewählt« wird. In der Tat scheint er sich in der ital. Tonkunst immer wieder selbst zu »wählen« und nur aus eigenen, von außen kaum gelenkten oder abgelenkten Kräften zu gestalten. Das zeigt sich bes. klar im Verlauf der Oper, die sich durch die mehrfach versuchte Höchstspannung des Dramatischen (einer Überspannung für die ital. Empfindung) nicht aus ihrer Bahn werfen ließ. Der ital. Komp. hat sich zu allen Zeiten als der geborene Erfinder erwiesen, aber auch als der typische Bewahrer von einmal gefundenen Gattungen und Formen. An ihrer Umgestaltung ist er weniger interessiert, wie die Haltung Ita-

reich. Auf den gewaltigen Vorstoß der mittel- und oberital. Trecentomusik, der eine breite Bresche quer durch das mittelalterliche Musikbereich gelegt hatte, folgte (wenigstens nach unserer Kenntnis) eine Ebbe im folgenden Jahrhundert, die aber schließlich in ein sehr folgenschweres Vordringen der ganz und halb volkstümlichen Gattungen auslief. Von der Volkskunst waren Anregungen ausgegangen, die nicht nur in dem Aufschwung ihrer wichtigsten Gattung, der → Frottole (Petruccidrucke von 1504 bis 1514) gipfelten, vielmehr noch weiter in die madrigalistische Epoche hineinwirkten. Um das Grenzjahr 1533 zweigte von den → Frottolen, → Villanellen, Villoten und → Kanzonetten, dem Kreise der volksmusikalischen Praxis, das Madrigal, ab, das von jetzt ab das Jahrhundert als weltliche Hauptgattung beherrschte. In drei großen Generationskreisen entfaltete es sich, zuerst geführt von Gero, Festa, → Arcadelt, → Verdelot, A. della Viola, dann von → Willaert, → C. de Rore, → A. Gabrieli und vielen anderen, und zuletzt von der großen Dreiheit der → Marenzio, → Gesualdo und → Monteverdi. Um diese Zeit war Italien die Schmiede fast aller großen und entscheidenden Neuerungen der Musik. Das Madrigal wies einer freien und ungemein beweglichen Ausdruckskunst die Wege, das Venedig des → Andrea und → Giovanni Gabrieli öffnete dem vielchörigen Prunkstil des Barock das Tor, → Viadana gab der → Generalbaßpraxis letztentscheidende Anregung, und die → Monodie der Florentiner Camerata (V. Galilei, Bardi, Corsi, Peri, Caccini, Rinuccini) führt eine der bedeutungsvollsten Stilwenden der Musik herbei. Dem einen gleichen Boden dieses neuen Stils entwachsen das → Oratorium, das von → Cavalieri über → Carissimi schnell seinem Höhepunkt in der Barockepoche entgegengeht, die → Kantate und die → Oper (→ Monteverdi, → Cavalli, → Cesti, Pallavicino, → Lotti, → Steffani). Auch die Instrumentalmusik rückt zu gleicher Zeit in breiter Front in den Vordergrund. Die herrlichen Streichinstr.e vor allem der Cremoneser Geigenbauer (→ Stradivari, → Amati, → Guarneri u. a.), beflügeln den wunderbaren Aufschwung der V.- und Kammermusik, mit ihren Hauptformen (seit etwa 1640) der Kirchen- und Kammersonate. (Hauptmeister: Marini, Farina, Neri, Uccellini, Legrenzi, Vitali, Steffani, Abaco, Veracini, Tartini, Locatelli). Das Konz., sowohl das solistische wie das Concerto grosso, hat seine größten Förderer in → Torelli, → Corelli, → Abaco, → Vivaldi, → Tartini.

In der ersten Phase des neuen Stils des 18. Jhts. erobern die → Dom. Scarlatti, → Platti, → Alberti, Paganelli, Rutini die galante Kl.sonate. Der → Triosonate gibt schon → Pergolesi ein neues Gesicht, dieser erste Großmeister der aus dem Boden der Volkskunst erstandenen → Opera buffa. Ihr Siegeszug setzte sich über Rinaldo da Capua, Logroscino, Fischietti, → Galuppi, → Piccinni zu → Paisiello, → Sarti, → Guglielmi, → Cimarosa und → Fioravanti fort. Gleichzeitig erstand auf den Grundlagen, die der Dichter → Metastasio legte, und getragen

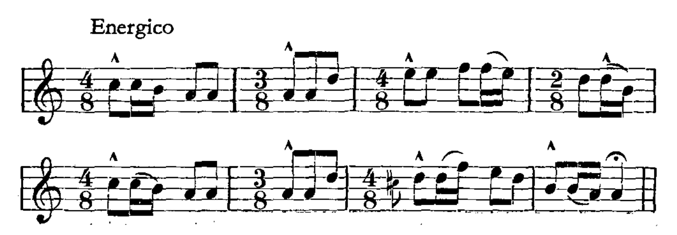
renz, wo er, abgesehen von Aufenthalten in Rom und Innsbruck, bis 1494 tätig war. 1494 ging er zu Kaiser Maximilian, der ihn 3 Jahre später zu seinem Hofkomp.en ernannte, der er – auch darnach noch vorübergehend in Italien (Florenz) wirkend – bis zu seinem Tode (1517) geblieben ist. Seine große Künstlichkeit, die → Senfl ihm nachrühmte, kommt bes. in seinen kirchlichen Kompos.en mit dem Hauptwerk des Choralis Constantinus (gedruckt 1550–1555) zum Ausdruck, seine »liebliche, Melodie« dagegen bes. in seinen dtsch.en Liedern. Dem Lied hat er unsterbliche Meistergesänge geschenkt, wie: Innsbruck, ich muß dich lassen, Mein Freud' allein, Es hat ein Baur, Ich stand an einem Morgen u. a. Neudr.: Choralis Constantinus in DTÖ V, 1 und XVI, 1, Lieder und Instrumentalstücke in DTÖ XIV, 1 und XVI, 1, in Eitners Publ. I–IV, 6 Instrumentalstücke im Bärenreiter-Verlag. – Lit.: F. Waldner, Heinrich I., Innsbruck 1895 und 1904.

Isländische Musik. In einem Lande, in dem die Sprache der Edda noch gesprochen wird, hat auch die Musik alte urtümliche Züge sich bewahrt. Solche alte Eigenart zeigt der typisch isländ. »Zwiegesang«, zeigen weiter aber auch die Volkslieder und Volkstänze. Bes. charakteristisch an den von Jon Leifs zugänglich gemachten Volksliedern und Tänzen ist ein sehr häufig von Takt zu Takt erfolgender Wechsel des Zeitmaßes (s. unten).
Lit.: A. Hammerich, Studien über I.M., SIMG I; Jon Leifs, Isländische Volkslieder, ZfMW XI, Mus XVI und Ausgabe zum praktischen Gebrauch bei Kallmeyer, 1928.
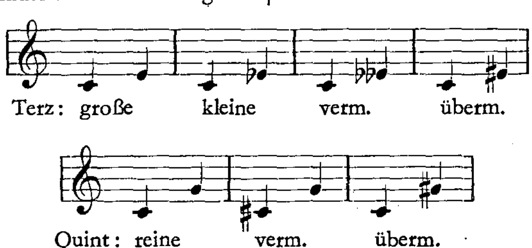
Isometrisch heißt die Setzweise »immer über einem Metrum«. I. ist der mittelalterliche Konduktenstil und der Akkordsäulensatz der Kirchenlieder der Barockepoche.

Isorhythmisch ist eine Art rhythmischer Sequenztechnik des Hochmittelalters (s. auch Sequenz).

Italienische Musik. Italien, das durch ein Jahrtausend die führende Stellung in der → Kirchenmusik innehatte, wurde in der weltlichen Tonkunst eine der großen Musiknationen Europas schon im Zeitalter Petrarkas. Von Florenz, dem Sitz der Komp.en → Franc. Landino, Ghirardello, Giovanni da Cascia, Lorenzo, Donato u. a. verbreitete sich die »Neue Kunst« (→ Ars nova) der → Madrigale, → Balladen und → Cacce schnell zu den oberital.en Musikzentren Bologna (Jacopo da B.), Padua (Bartolino da P.), Brescia und nach Frank-



dezime (Quart der Oktave), Duodezime (Quint der Oktave) usw. – Es gibt große (reine), kleine, verminderte und übermäßige I.e:



Die sog. Umkehrung der I.e beruht auf ihrer gegenseitigen Ergänzung zur Oktave: In der Umkehrung wird also Quart zur Quint, Terz zur Sexte, Sekunde zur Septime, große I.e werden zu kleinen, übermäßige zu verminderten und umgekehrt.
Konsonante und dissonante I.e: Konsonant sind die reine Prim, Oktave, Quint und Quarte, die großen und kleinen Terzen und Sexten mit ihren Oktaverweiterungen. Dissonant sind die Sekunden und Septimen mit ihren Oktaverweiterungen sowie die übermäßigen und verminderten I.e. Im musiklogischen Zusammenhang können konsonante I.e den Anschein von dissonanten bekommen (Scheinkonsonanz), wie andererseits auch dissonante I.e infolge der Schreibweise, manchmal konsonant erscheinen (z. B. eine übermäßige Sekunde als kleine Terz).
Die sog. I.-Ästhetik bzw. -Hermeneutik betrachtet die einzelnen I.e nach ihrem gehaltlich-ausdrucksvollen Charakter. Selbstverständlich kann das I. im Einzelfall einen ganz bestimmten Ausdruck haben, aber diese Tatsache läßt sich nicht in der bloßen Addition verallgemeinern. In dieser Weise komponiert niemand und hört auch kein verständiger Hörer.

Intonation bedeutet das Angeben des Tones und das sog. Einstimmen, das Ausgleichen des Tones zu möglichster Reinheit. Ferner versteht man unter I. die präludierende Einleitung in größere Tonsätze.

Intrada (franz. Entrée) ist entweder ein meist freigestelltes Einleitungsstück, oder als tanzmäßige I. ein zweiteiliger Tonsatz mit Wiederholungen (Reprisen).

Introduktion (lat.), ein freier Einleitungssatz, der bes. in der Oper auch von größerer Ausdehnung sein kann.

Introitus, Eingangsantiphon der → Messe.

Invention, Bezeichnung für einen größeren Kreis von Tonstücken (Jannequin nannte seine Programmchansons »inventions musicales«, Bach zweist.e Kl.stücke I.en, die dreist.en aber Symphonien).

Inversion, Umkehrung, Inversionsfuge = Umkehrungsfuge.

Isaac (Ysaac), einer der größten Komp.en seines Zeitalters, stammt trotz seines Beinamens Heinrich der Deutsche (Arrigo tedesco) aus Flandern, wo er um 1450 geboren wurde. 1480 kam er an den Hof des Lorenzo magnifico in Flo-

ben, → Kornett (Cornet à piston), Ventiltrompete, → Posaune.
Mit Metallzungen: Mundharmonika (mehr als 60 Arten).
Saiteninstrumente:
Zupfinstrumente: → Harfe, → Zither, → Laute, → Gitarre, → Mandoline, → Balalaika, → Banjo.
Streichinstrumente: → Violine, → Bratsche, Gambe, → Violoncell, → Kontrabaß.
Tasteninstrumente: → Orgel, → Klavier, → Harmonium, → Harmonika, → Konzertina, → Bandoneum.
Schlaginstrumente: Große und kleine → Trommel, → Pauken, Schellentrommel, → Becken, → Glocken, Glockenspiel, → Kastagnetten, → Triangel, → Xylophon.
Mechanische I.: Mech. Orgel- und Klavierwerke (Orchestrion, Pianola, Phonola, Triphonola u. a.).
Elektrische I.: Ätherwelleninstrument, singendeBogenlampe,Trautonium, Hellertion u. a.
Lit.: Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente, 1882; E. Buhle, Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, 1903; J. Schlosser, Unsere Musikinstrumente, 1922; F. Vojbach, Die I. des Orchesters, 1921; H. Schultz, Kleine Instrumentenkunde, 1931; W. Heinitz, Instrumentenkunde, Bückens Handbuch 1929.

Instrumentensammlung. Die wertvollsten I.en befinden sich in Berlin (Staatl. I.), Leipzig (früher Heyersche I.), Wien (Kunsthist. I. und Sammlung der Ges. der Musikfreunde), München (Bayr. Nat.-Museum und Deutsches Museum), Nürnberg (Germ. Museum), London (South Kensington-Mus.), Brüssel. Auch die musikwissenschaftlichen Institute verschiedener Universitäten (Freiburg, Heidelberg, Erlangen u. a.) besitzen I.en.

Intavolieren (aus dem Lat.) nannte man früher das »Absetzen« eines Tonstückes in die → »Tabulatur«.

Interferenz ist die Erscheinung bei Tonschwingungen, daß Schwingungsberge die Täler ausfüllen und sich gegenseitig zerstören. – Lit.: Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen.

Intermedium, lat., **Intermezzo,** ital., Zwischenspiel im Drama, dessen Musikalisierung es im 16. Jht. mehr u. mehr zu einer Vorerscheinung der Oper werden ließ. An den berühmten, zur Hochzeitsfeier Ferdinands v. Medici mit Christine von Lothringen aufgeführten Intermedien des Malvezzi waren schon die Größen des vor der Tür stehenden monodischen Stils → Cavalieri, → Bardi, → Peri beteiligt. Auch in der Oper selbst erhielt sich das I. lange. Eine berühmte I.-Oper – zwar keineswegs die »erste« buffa – ist → Pergolesis »La Serva padrona«. – Intermezzo, auch Bezeichnung von meist kurzen Klavierstücken, die in der Romantik aufkamen.

Internationale Musikgesellschaft, gegr. 1899, gab eine Zeitschrift und Sammelbände (15 Jahrgänge, von 1899 bis 1914) sowie 22 »Beihefte« heraus.

Intervall (von intervallum = Zwischenraum) nennt man den Abstand der Töne und ihre auf diesem beruhende Beziehung. Die I.e der Skala sind nach ihrer natürlichen Stufenordnung:
Prim, Sekunde, Terz, Quart, Quint, Sexte, Septime, Oktave, None (Sekunde der Oktave), Dezime (Terz der Oktave), Un-

nur die I. gemeint sein, welche jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht?« (E. T. A. Hoffmann, Beethovens Instrumentalmusik).

Instrumentation (Instrumentierung) nennt man die Stellung, Bedeutung, Anordnung u. Gruppierung, die der Komp. den Instr.en in mehrstimmigen Tonwerken gibt. Wenn Orch.werke auch zumeist aus einer Skizzierung mehr oder minder nur der Tongedanken selbst in die Endgestalt der → Partitur überführt werden, so besagt das keineswegs, daß diese erst bei der I. ihren besonderen instrumentalen Charakter erhalten. Wagners Ausspruch, daß Haydn und Mozart nie ein musikalischer Gedanke gekommen sei, »der nicht von selbst sogleich sich in ihrem Orchester ausgedrückt hätte«, darf man getrost auf jede gute I. ausdehnen.

Voraussetzung der I. ist die genaue Kenntnis der einzelnen Instr.e, ihres Umfanges, ihres Klangcharakters, ihrer Technik sowie ihrer bes. Notierungsart. Diese Kenntnlsse vermitteln die I.lehren von Kastner, → Berlioz (Ausgaben von → Weingartner, → R. Strauß u. a.), → Gevaert (dtsch. von Riemann), Prout, → Riemann u. a.

Instrumente. Über die wichtigsten I. und ihren Werdegang vgl. Einzel-Art. Hier das Instrumentarium des Barocks (im wesentlichen nach → M. Prätorius, Syntagma mus. III. von 1619) und eine Zusammenstellung der heute gebräuchlichen Hauptinstrumente.

I. Fundament Instrumenta (nach der Schreibung des M. Prätorius):
→ Orgel, → Positiff, → Regal.
Clavizimbel (→ Cembalo), Viereckicht Instrument (→ Spinetto, → Virginal, Magadis, Pectis).
→ Lautte, → Theorba, Große italienische → Lyra, Doppelharff, Bandoer (Bandora, Pandura), Cither, Groß Zitter (Chitarron).

II. Ornament Instrumenta:
→ Posaun (Trombone), Klein alt Posaun (Trombone piccolo), Quart-, Oktavposaun.
Schwartzer → Zink, Gelber, gerader, stiller Zink.
→ Querflöt oder Querpfeiff.
→ Blockflöt, Klein Flötlein.
→ Fagott oder Dolcian oder Chorist-Fagott, Quart oder Quint Fagott, sonsten doppel Fagott genannt.
→ Schallmeyen.
Alt Pommer, Chor Baß Pombard, Groß Pommer.
Klein oder Discant → Geig, Tenor-Alt Geig und alle Geigen, welche man uffm Arm helt (Viole de braccio).
Discant und Baßgeigen: Gemeine Baßgeigen (Baßviola).
Groß Baßgeig (Violone).
Violen oder Violn da → Gamba (Viole da gamba).
→ Heer Pauke (Tympanum).

Heutige Instrumente:

I. Blasinstrumente:
Mit Lippen-(Labial-)Mundstück: Große und kleine → Flöte, → Querflöte.
Mit Rohrblatt-Mundstück: → Oboe, → Englischhorn, Heckelphon, → Fagott, Kontrafagott, → Klarinette, Baßklarinette, → Bassetthorn, → Saxophon.
Mit Kesselmundstück: Naturhorn (→ Hörner), → Posthorn, → Naturtrompete (→ Trompete), Waldhorn, Wagnertuba, → Tu-

mêmes sentiments humaines«, sind ein Selbstbekenntnis. Als Schaffender hat er sich auf dieser »Spirale« vom Anhänger Liszts und Wagners bis zu der ihn zeitweilig stark beeindruckenden Tonkunst des Mittelalters bewegt. Dennoch war er kein Kopist und auch kein Eklektiker, vielmehr ein Gestalter, der die mannigfachen Anregungen in sein Empfinden und seine Tonsprache gleichsam zurückübersetzte. Seine Hauptwerke sind die musikalischen Dramen Le chant de la cloche, Fervaal, L'Étranger, La légende de St. Christophe, sinfonische Dichtungen, sinfonische Variationen »Istar«, 3 Sinfonien, Kammermusik, Chorwerke. Auch gab er zahlreiche Bearbeitungen heraus. Als Musikschriftsteller veröffentlichte er: Cours de composition mus. (1902 und 1909), César Franck (1906), Beethoven (1911), R. Wagner et son influence sur l'art mus. franç. (1930). – Lit.: A. Sérieyx, Vincent d'I., 1914; L. Borgex, Vincent d'I., 1914.

Ingegneri, Marco Antonio (um 1545–1592), Km. der Kathedrale zu Cremona und Lehrer → Monteverdis, ein ebenso bedeutender Kirchenkomp. (seine 27 Responsorien galten bis 1897 als ein Werk Palestrinas) wie Madrigalist. – Lit.: E. Dohrn, Die Madrigale des M. A. I., Diss. Berlin 1929.

Ingenhoven, Jan, holländ. Dir. und Komp. (geb. 1876), schrieb u. a. 4 Streichqu.e, ein Quintett für Bläser, 3 sinfonische Tonstücke, sinfonische Fantasie »Brabant und Holland« sowie Chöre.

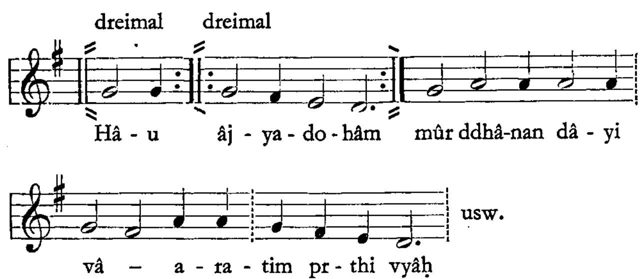
innocente, ital., unschuldig.

insensibile, ital., unmerklich.

insieme, ital., zusammen.

Instrumentalmusik. Zu den schwierigsten Problemen der Tonkunst gehört das der selbständigen I. Zwar sprechen die Quellenschriften von Instrumentenspiel im alten Griechenland, von altnordischer Lurenmusik (→ Lure), vom Spiel der Orgel, der Blas- und Streichinstr.e im Mittelalter, aber es ist nicht zu ersehen, ob es sich hier um selbständige I. oder nur um »gespielte« Vokalmusik handelt. Diese Frage ist auch noch für die Musik der Renaissance weitgehend offen, und es ist zu ihrer Entscheidung nötig, die Tonwerke von Fall zu Fall nach instrumentalen Kriterien zu untersuchen. Überschreitet ein Tonwerk dieser Zeit den natürlichen Umfang der Menschenstimmen, enthält es unsangliche Stellen wie übergroße Sprünge, gesangwidrige Koloraturen usw., so dürfte der instrumentale Charakter feststehen. Ein Hauptweg zur selbständigen I. führte in der Hochrenaissance über die → Verzierung von Gesangsstücken durch die Hauptinstr.e → Orgel, → Klavier, → Laute, Streichinstrumente. Im Barock gelangte die freie und selbständige I. auf einen ragenden Gipfel, vor allem in den Gattungen der Orch.- und Solo- → Suite, im Concerto grosso (→ Konzert) und im solistischen → Konzert wie in Solo- und → Kammermusik. An dem in den ersten Jahrzehnten des 18. Jhts. sich vorbereitenden Stilumschwung sind in erster Linie → Sonate und → Sinfonie beteiligt, die Gattungen, die die Grundstützen der klassischen I. wurden und blieben. In ihr erschaute die Romantik das Ideal der Tonkunst: »Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer

seine »Leidenschaft«. Hier der Anfang eines Liedes »Âraṇyagaka« (Rigveda):



(Nach v. Glasenapp-Schomerus-Sukthankar, Indische Literaturen.)

Als Haupt des Himmels und der Erde Ordner,
Als Männerhort, den frommerzeugten Agni,
Als weisen Herrscher und als Gast der Menschen,
Die Götter zeugten ihn, den Mund als Becher.

Dem melodischen Raga entsprechen in rhythmisch-metrischer Beziehung Verbindungen von verschiedenen rhythmischen Grundformen, von denen bis zu 120 bekannt sind. Das indische Tonsystem hat eine Wandlung von der ältesten halbtonlosen Fünfstufigkeit zu einer Teilung der Oktave in 22 gerade noch wahrzunehmende Töne (śruti) durchgemacht. In Gebrauch sind zwei siebenstufige (nach śruti-Größe zustande gekommene) Grundskalen.

Das indische Hauptinstr. ist die lautenförmige Vina mit 7 Metallsaiten und Bünden, von schönem, schwingendem Klang und ebenso geeignet für ein nuancenreiches Spiel wie für Koloraturen aller Art. In Gebrauch sind ferner mehrere Arten von Streichinstr.en, Lang-, Quer- und Doppelflöten, sowie eine Fülle von Pauken und Trommelarten. – Lit.: Fr. Chrysander, Altindische Opfermusik, Vj I; E. Felber, Die I. M. der vedischen und klassischen Zeit, Sitzgsber. d. Wiener Akad. d. Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Bd. 170, 1912; A. H. Fox Strangways, The music of Hindustan, Oxford 1914; Th. Kornerup, Das indische Tonsystem mit 22 Skrutis (dtsch. von Paulsen), Kopenhagen 1931; B. Breloer, Die Grundelemente der altind. Musik, Diss. Bonn 1922.

Indy, Vincent d' (1851–1931), der bedeutendste und eigenartigste der aus der Schule → C. Francks hervorgegangenen franz.en Musiker, war 1873 Chordirektor bei Colonne und begründete nach dem gescheiterten Versuch einer Reorganisation des Pariser Cons. mit Ch. Bordes und Guilmant 1896 die Schola cantorum. Die Worte, die er bei der Gründung dieses Instituts sprach, daß der Künstler sich in das Studium der großen Erscheinungen der gesamten vergangenen Tonwelt vertiefen müsse, um am Ende dieser gewaltigen Spirale selbst auszudrücken »les toujours

Impressionismus, musikalischer. In der Musik trat der I. als Richtung später auf als in der Malerei und in der Dichtung. In kurzer Frist durchlief er die Stadien, die die anderen Künste schon hinter sich hatten, von einer bloßen Sinnen- und Eindruckswirkung bis zu einem »psychologischen« I. der zarten, feinen und oft raffinierten Reizwirkungen. Eine der Hauptwirkungen des I. war die Ausnutzung des Harmoniezustandes am Jahrhundertende bes. zu klanglich-koloristischen Zwecken. Aber auch Melos und Rhythmik nahmen im impressionistischen Tonwerk eine veränderte Haltung an, die gegenüber der Wagnerzeit oft geradezu den Eindruck der Primitivität und Rückbildung erweckt. Wenn der I. auch etwa in der »feinen Genremalerei« der musikalischen Romantik und bei Einzelmeistern wie → Liszt, → Mussorgski, → Grieg schon sein Kommen gelegentlich ankündigte, so blieb er schließlich als Musikrichtung milieugebunden. Er fand den besten Boden in dem alten Stammlande der Schilderungs- und Eindrucksmusik, in Frankreich. Von hier, und insbes. von dem Hauptmeister des I. – → Cl. Debussy – gingen wohl Anregungen auf andere Musikländer aus, aber sie zündeten nur in einer kurzen Augenblickswirkung. – Lit.: O. Wartisch, Studien zur Harmonik des musikalischen I., Diss. Erlangen 1928; W. Danckert, Der musikalische I., Dt. Vj. f. Lit.- Wiss. u. Geistesgeschichte, 1929.

Impromptu (lat. in promptu = in Bereitschaft), eine der Nachfolgegattungen der in der Hochklassik absterbenden freien Phantasiestücke. Das I. erscheint zuerst um 1820 in der Kl.musik.

Improvisation. Die I. war bis in die hochklassische Zeit ein Hauptbestandteil der musikalischen Ausbildung. Dem Organisten war seit alters her eine Probe in der Kunst des freien Phantasierens vorgeschrieben. Phil. E. Bach sagt in dem Kapitel »Von der freyen Fantasie« seines Versuchs: »Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeyen kann, wenn er nicht zu spät anfänget und wenn er viel schreibet.« Zu den Musikern, auf die dieses Wort noch zutrifft, gehört Beethoven, der selbst seine Kunst des Improvisierens als eine Grundlage seines kompositorischen Könnens ansah und bezeichnete. – Lit.: G. Wehle, Die Kunst der I., 1925–1932; M. Dupré, Traité de l'Improvisation à l'orgue, Paris 1923.

indifferente, ital., gleichgültig.

Indische Musik. Aus altindisch-brahmanischer Zeit berichten die sog. Gânas über die beim vedischen Opfer gesungenen Melodien. Sie sind für europäische Ohren eine merkwürdige Verbindung von einer improvisatorisch anmutenden schöpferischen Freiheit und von Gebundenheit an ein Melodievorbild. Dieses Melodievorbild, Raga, ist – ähnlich dem arabischen maqam – eine Grundlage der I.M. in gehaltlich-ausdrucksvoller wie kompositionstechnischer Beziehung. Bestimmte Töne und Tonverbindungen eines Raga sind konstant, andere können verändert und umgestaltet werden, nicht dagegen seine »Farbe«,

(1778–1837), Schüler → Mozarts, → Albrechtsbergers und → Salieris, Km. beim Fürsten Esterházy, 1816 Wiener, 1819 Weimarer Hofkm. und berühmter reisender Kl.virtuose. Die Kl.-kompos.en, die H.s Namen am längsten weitertrugen, sind das Abbild seines glänzenden, glatten und klaren Passagenspiels. Von seinen Etüden sagt Schumann: »Wer dürfte leugnen, daß die meisten dieser Studien meisterhaft angelegt und vollendet sind, daß in jeder ein bestimmtes Bild ausgeprägt ist, daß endlich alle in jener Meisterbehaglichkeit entsprungen sind, welche eine lange, wohlverlebte Zeit gibt? – Aber das, wodurch wir die Jugend anreizen, daß sie über der Schönheit des Werkes die Mühsamkeit, es sich zu eigen zu machen, vergesse, fehlt durchgängig: der Reiz der Phantasie.« Dieses Urteil kann man unbedenklich auf die übrigen Kompos.en H.s ausdehnen, mit Ausnahme der kühnen Kl.-sonate op. 81 (fis-moll), einer seltsamen romantischen Einsprengung in ihre klassizistische Umwelt.

Humperdinck, Engelbert (1854 bis 1921). Der aus dem Kölner Kons. hervorgegangene Rheinländer war Wagners Assistent in Bayreuth, lebte mehrere Jahre im Ausland (Italien, Spanien) und war nach kurzer Tätigkeit am Hochschen Kons. in Frankfurt von 1900 bis 1920 Vorsteher einer Meisterklasse an der Berliner Akad. Seinen größten Erfolg errang H. mit der Märchenoper Hänsel und Gretel (Weimar 1893, Text von Adelheid Wette), deren vielbesprochene Wagnerianismen die Eigenart dieses gemütvollen, tief aus dem Born des Volksliedes schöpfenden Meisters nicht verdecken. Nahe steht diesem Werke die prächtige Partitur der Königskinder (1898, umgearb. 1910), während Dornröschen (1902) sowie die späteren Opern Die Marketenderin und Gaudeamus durchaus schwächere Leistungen sind. Viel Wertvolles enthalten dagegen die Bühnenmusiken zu Shakespeares Wintermärchen, Sturm, Was Ihr wollt, Kaufmann von Venedig und zu Maeterlincks Blauem Vogel. Außerdem schrieb H. noch Chorwerke, Orch.gesänge, Lieder und ein Streichqu. – Lit.: O. Besch, Engelbert H., 1914; H. Kühlmann, Stil und Form in H.s Hänsel und Gretel, Diss. Marburg 1930.

Husadel, Hans Felix, Dirigent, seit 1936 Inspizient der Luftwaffenmusik, der das Saxophon i. d. Militärmusik einführte, und Prof. an der staatl. Hochschule f. Musik in Berlin. Schrieb Sinf.en, Werke f. Kl., Lieder.

Hymnen, Tonwerke für Gesang von ausgeprägt feierlichem oder auch begeistertem Ausdruck, gehören sowohl der → Kirchenmusik wie der weltlichen Tonkunst (Volkshymnen) an.

I

I, Buchstabenname, den Kirnberger der natürlichen Septime 7:4 beilegte, die er in die Musikpraxis einführen wollte.

Imbroglio, ital., Verwirrung, Bezeichnung für rhythmisch komplizierte Partien, etwa bei Verbindungen von geraden und ungeraden Taktarten.

Imitation (Nachahmung) → Kontrapunkt.

impetuoso, ital., ungestüm.

gegangene Musiker, der seit 1896 die Baseler Allgem. Musikschule leitete, gehört zu den charaktervollsten Vertretern der neuen schweiz. Tonkunst. Als einen Sinfoniker von großem Können, formfest, aber einer gewählten Farbigkeit nicht abgeneigt, zeigen ihn seine 9 Sinfonien, denen gediegene, klangschöne Kammermusikwerke gegenüberstehen, sowie 5 Opern, 2 Oratorien und andere große Chorkompos.en, Konz.e (4 für Kl., eins für V.) u. Lieder. – Lit.: G. Bundi, Hans H., die Persönlichkeit nach Briefen und Erinnerungen, 1924.

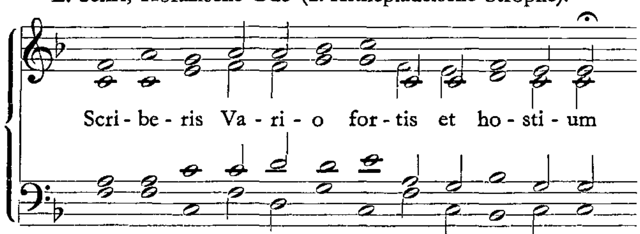
Hucbald (etwa 840 bis um 930), Mönch des Klosters St. Amand bei Tournai, galt lange als eine der größten Musikautoritäten des Mittelalters. Nach neueren Untersuchungen gehört ihm wohl nur die Abhandlung De harmonica institutione zu, indes die berühmten Traktate Alia musica und Musica enchiriadis ihm abgesprochen werden. – Lit.: H. Müller, H.s echte und unechte Schriften, 1884; W. Mühlmann, Die Alia musica, Diss. Leipzig 1914.

Hullah, John (1812–1884), bedeutender engl. Musikpädagoge, der 1872 Inspektor des Musikunterrichts an den engl. Volksschulen wurde und als solcher 1880 dem Unterhaus einen Bericht über die Musikverhältnisse der anderen europäischen Länder vorlegte. H.s Ausführungen über Deutschland veranlaßten damals H. Kretzschmar, die dtsch. »Schulgesangsfrage« ins Rollen zu bringen. – Lit.: H. Kretzschmar, Ein engl. Aktenstück über den deutschen Schulgesang, Ges. Aufsätze 1910.

Humanismus und Musik. Die Beziehungen von H. und Musik zeigen sich sowohl in der Musikerziehung (vgl. den Abschnitt Die humanistische Bewegung in der Musikerziehung, in Schünemanns Geschichte der deutschen Schulmusik) wie in der Musikpraxis. Spezialitäten der humanistischen Musik sind die Odenkompos.en in den antiken Maßen des Tritonius, Cochläus, → Senfl, → Hofhaimer, → Joachim a Burck, → B. Ducis, der Franzosen DuCauroy, J. Mauduit, Le Jeune und vieler anderer sowie die Chöre in zahlreichen Schuldramen. Die im schlichten Akkordsäulenstil geschriebenen Kompos.en des human. Kreises haben das »harmonische« Denken stark gefördert. – Lit.: R. v. Liliencron, Die horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jhts., Vj III; Derselbe, Die Chorgesänge des lat.-dtsch. Schuldramas, Vj IV.
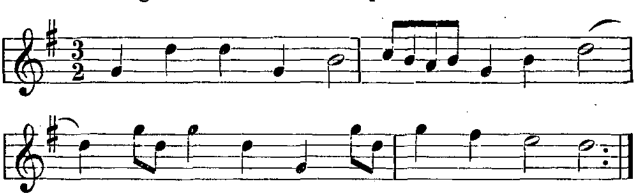
Hummel, Johann Nepomuk

L. Senfl, Horazische Ode (2. Asklepiadeische Strophe).
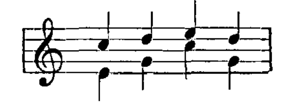


hörner erhielten eine grundlegende Verbesserung als sog. Inventionshörner, bei denen Krummbögen oder Setzstücke zur Umstimmung der Naturskala eingeschoben werden. Dieses Verfahren wurde 1748 durch den Dresdner Hornisten A. J. Hampel so verbessert, daß das Horn durch die Bögen auf jeden beliebigen Grundton eingestimmt werden konnte. Durch das Einführen der rechten Faust in die Stürze des Horns lehrte Hampel als erster die Kunst des »Stopfens«, der Erniedrigung des Tons um einen Halb- bzw. Ganzton. Die gleichzeitig in England und Deutschland gemachte Erfindung der Ventile machte dem Horn die chromatische Skala im Umfang von dreieinhalb Oktaven (Fis bis c³) spielbar. Die ersten von Heinrich Stölzel in Breslau gebauten Ventilhörner hatten zwei Ventile, um 1830 wurde ein drittes Ventil hinzugefügt. Weitere Verbesserungen fanden besonders die Franzosen Fr. Perinet und Ad. Sax (Zylinder- und Drehventile). Die Ventilhörner, denen gegenüber den Naturwaldhörnern gewisse klangliche Mängel anhafteten, bürgerten sich erst nach heftigem Widerstand der Spieler und Komp.en im Orch. ein. Noch Wagner schreibt für die vier H. der Tannhäuserpartitur ausdrücklich zwei Waldhörner und zwei Ventilhörner vor. Spielarten des Horns sind die Bügelhörner (Kornets oder Flügelhörner, Baßtuben) und die sog. Nibelungentuben → Wagners mit Waldhornmundstück und Hornstürzen, Instr.e von dunkler, majestätischer Klangwirkung. – Lit.: Fr. Piersig, Das H. in der Kunstmusik bis Bach, Diss. Halle 1927.

Hornpipe, alter schottischer Sackpfeifentanz:



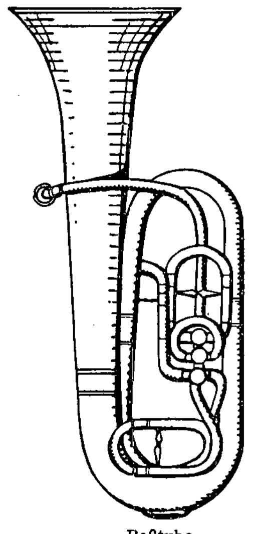
Hornquinten, Name gewisser, im zweist. Horn- und Trompetenstücken häufiger Fortschreitungen in sog. »verdeckten Quinten«:



Hubay, Jenö (1858–1922), Sohn des Budapester Km.s u. Komp.en Karl Huber, studierte bei → Joachim und → Vieuxtemps, folgte 1882 diesem und 1886 seinem Vater als Nachfolger im Amte (Prof. an der Budapester Landesakad., deren Direktor er 1919 wurde). H. war ein trefflicher Pädagoge, Virtuose, Quartettspieler und Führer eines eigenen Streichqu.s. Er schrieb 4 Konz.e und viel effektvolle Tonstücke für die V., Sinfonien, Kammermusik und 8 Opern, von denen »Der Geigenmacher von Cremona« den größten Erfolg hatte.

Huber, Hans (1852–1921). Der aus dem Leipziger Kons. hervor-

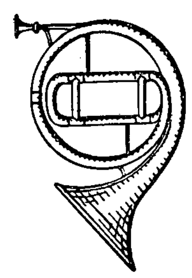
geborener Komp., studierte in Paris bei → Capet und → Widor und erregte Aufsehen durch sein ultrarealistisches Orch.gemälde Pacific 231 (1923). Er schrieb Chorwerke mit einer sehr freien und kühnen Behandlung der Singstimmen, ferner eine Sinfonie, Kammermusik, Lieder, Kl.stücke (Le cahier romand) und die Oper Antigone (1926).



Baßtuba

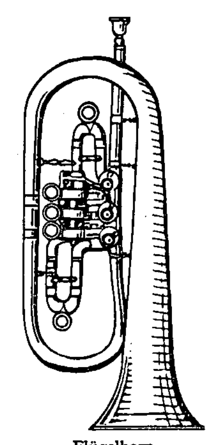
Horn, Camillo, geb. 1860 in Reichenberg, Komponist a. d. Schule Bruckners, Musikkritiker in Wien und Prof. f. Harm. am dort. Konservatorium. H. veröffentlichte außer einer Sinf. und mehreren Kl.- und Kammermusikkompos. zahlr. Lieder und Chorwerke (u. a. Männerchöre: Gotenzug, Bundeslied der Deutschen in Böhmen, Germanenlied), sowie den Gedichtband »Harfners Sang«.

Hörner, weitverzweigte Instr.-familie, zu der die Stier-, Muschel- und Alphörner, die Signalinstr.e der Soldaten, Türmer und Hirten



Waldhorn

gehören wie die nordeurop. → Luren der Bronzezeit, ferner → Zinken, Serpente, Ophikleïden, und als wichtigstes Instr.



Flügelhorn

die Waldhörner. Das Waldhorn hat ein sog. Kesselmundstück und eine in den Becher oder die Stürze auslaufende gewundene Röhre. Die schon seit dem 14. Jht. nachweisbaren Wald-

er ein Mann der Klarheit und Einfachheit, sowohl im Formaufbau wie in seiner aus der staunenswertesten Improvisationskunst heraus geborenen verzierten Schreibweise. Seine mehrstimmigen Lieder gehören zu den klangvollsten und gemütstiefsten der Epoche. 91 Tonsätze des Kreises um Paul H., hrsg. von H. J. Moser (Cotta). – Lit.: H. J. Moser, Paul H., ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus, 1929.

Holbrooke, Joseph, engl. Komp. aus der Schule von Fr. Corder, schrieb sinfonische Dichtungen, Konz.e, Kammermusikwerke und die wallisische Operntrilogie »The Cauldron of Anwyn«.

Holle, Hugo, Leiter eines trefflichen Madrigalchores (geb. 1890), Schüler von → J. Haas und → Max Reger, seit 1925 Prof. an der Stuttgarter Hochschule für Musik, schrieb: Goethes Lyrik in Weisen dtsch. Tonsetzer (1914), Die Chorwerke Max Regers (1922).

Holst, Gustav (von), geb. 1874, Schüler von Stanford und Rockstro, gehört zu den eigenartigsten und selbständigsten engl.en Komp.en der Gegenwart. Seine Hauptwerke sind: Die Planeten, für Orch. und Gesang, die Japanese Suite für Orch., die Ode an den Tod für Chor und Orch., die Parodieoper Der vollkommene Narr, die Kammeroper Savitri.

Holstein, Franz von (1826–1878), ist einer der Nebengänger Wagners, der in seinen Bühnenwerken Waverley (1850), Der Heideschacht (nach einer nord. Volkssage), Die Hochländer (1876) auf der Bahn des achtbaren Talentes die Wagnersche Stilwandlung von der Oper zum musikalischen Drama mitmachte.

Holzbauer, Ignaz (1711–1783), kam nach mehrjähriger Wirksamkeit als MD. am Hoftheater seiner Heimatstadt Wien und längerem Aufenthalt in Italien 1750 als Km. nach Stuttgart und 1753 in gleicher Stellung nach Mannheim, wo er 1783 starb. Ein Charakterkopf der Mannheimer Instrumentalmusiker ist H. nicht, wohl dagegen ein Meister, der mit seinem durchkomponierten »Günther von Schwarzburg« (1776, Neudruck DDT VIII/IX) seinen Namen ehrenvoll in die Tafeln der dtsch. Oper eingetragen hat. »Die Musik von H. ist sehr schön. Die Poesie ist nicht wert einer solchen Musik, am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann wie H. noch so viel Geist hat; denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist« (Mozart über Günther v. Schwarzburg). 3 Divertimenti für Streicher in DTB XV.

Homophonie bedeutete in der griech. Musik den Gleichklang, in der späteren Musik entweder die akkordisch-harmon. Schreibweise oder doch eine solche, bei der sich alle Stimmen einer Hauptstimme (Hauptmelodie) unterordnen. Die Kennzeichnung der H. liegt dann in der Ungleichwertigkeit von Hauptstimme (Melodie) und Nebenstimme(n) bzw. begleitender Harmonie. – Die H. durchläuft eine Stufenfolge von der schlichten Begleitharmonie bis zu jenem »obligaten Akkompagnement«, wie es die Wiener Klassiker – vor allem Beethoven – in einer großartigen Durchdringung von H. und Polyphonie (→ Kontrapunkt) geschaffen haben.

Honegger, Arthur, schweiz., 1892 zu Le Havre (Frankreich)

und → Reger, wirkte als Dir. in Danzig, Riga, Lübeck, Mannheim, Berlin, Elberfeld und seit 1932 als GMD. der Breslauer Oper. 1927/1928 war H. Bayreuther Festdirigent.

Hoffmann, Ernst Theodor »Amadeus« (statt Wilhelm), der große, 1776 zu Königsberg geborene Romantiker, begann seine Musikstudien beim dortigen Domorganisten Podbielski und setzte sie während seiner juristischen Ausbildungszeit in Berlin bei → Reichardt fort. Nach der preuß. Katastrophe von 1806 verlor er seine Stellung als Regierungsrat und wurde von 1808 bis 1813 Theaterkomp. und Km. in Bamberg. Bis zum Ende dieser Epoche lag schon eine stattliche Zahl von Kompos.en vor, so die Sinfonie in Es, Kl.sonaten, Kammermusik, Messe, Miserere u. a. Kirchenkompos.en sowie mehrere Bühnenwerke (Die Maske, Neudruck 1924), Scherz, List und Rache, Die lustigen Musikanten, Der Trank der Unsterblichkeit, Aurora, Melodrama Saul). 1813/1814 schrieb H. auf den Text von Fouqué die Undine (Kl.ausz. von H. Pfitzner), sein dramatisches Hauptwerk. Gleichzeitig sprach er sich in der Novelle »Der Dichter und der Komponist« über seine dramatischen Endziele aus, die alle in der Richtung des musikalischen Dramas lagen. In der Zeichnung der dramatischen Charaktere, der Verwendung von Leitmotiven, tritt diese Schärfung zum Dramatischen klar zutage, wenn auch der Rahmen des Singspiels noch nicht den leidenschaftlich ersehnten vollständigen Bruch mit der Opernstruktur gestattete. Dafür aber war »der kühne Flug in das ferne Reich der Romantik« dem Komp.en der Undine auf das schönste gelungen.
Als Instrumentalkomp. war H. weniger glücklich. Welch »skurriles« Bild bieten etwa die Kl.-sonaten (Neuausgabe von Bekking) mit ihrem phantastischen Figurenwerk und ihrer oft trokkenen und altväterlichen Kontrapunktik. Glänzende Spiegelungen des reichen und genialen Geistes H.s sind seine musikschriftstellerischen Arbeiten, sowohl die kritischen mit dem Glanzstück der Beethoven-Kritik (Ouvertüre zu Coriolan, 5. Sinfonie, Zwei Trios op. 70, Musik zu Egmont, C-dur-Messe), als die Musikal. Novellen (Ritter Gluck, Don Juan, Rat Krespel, Die Automaten, Der Kampf der Sänger u. a.). Musikalische Schriften und Kritiken in 5 Bdn., hrsg. von Ellinger (1912 ff.), Musikalische Werke, hrsg. von Becking (1922 ff.). – Lit.: E. Kroll, Ernst Theod. A. H., 1923; E. Glöckner, Studien zur romantischen Psychologie der Musik, bes. in H.s Schriften, Diss. München 1909; P. Greeff, Ernst Theodor A. H. und K. M. v. Weber in ihrer Methode als Musikschriftsteller und ihr Verhältnis zu Schumann, Diss. Köln 1921.

Hofhaimer (Hofhaymer), Paul (von), 1459 im Salzburgischen geboren, der größte Orgelmeister seiner Zeit, stand seit 1490 in Diensten Kaiser Maximilians, lebte von 1507 bis 1518 nur seiner »freyn kunsst« in Augsburg und war vom folgenden Jahre bis zu seinem Tode (1537) als Domorganist in Salzburg tätig. Als Pädagoge hat H.s Spiel den Stil einer ganzen Generation im Kreise der Orgel- und Kl.-musik bestimmt. Als Komp. war

sammengetragene Gemeinschaftslied (Lieder- und Musikblätter der HJ.), Junge Gefolgschaft, Unser das Land, Lieder für die Landjugend, Wir Mädel singen u. a.). Das Schaffen der Jugend weitete sich schnell sowohl zum instrumentalen Gemeinschaftsmusizieren wie im Kreise der »Feierlichen Musik« zu mehr oder minder großen Kantaten und Chorwerken für Fest und Feier. Hier entstanden keine Konzertwerke, sondern Gattungen, deren schöpferischer Impuls der Wille zur tönenden Feiergestaltung der jungen Gemeinschaft in Stadt und Land ist. Der Musikarbeit der HJ. dienen außer der Musikzeitschrift »Musik in Jugend und Volk« und anderen Veröffentlichungen der Reichsführung besonders die Musikschulungslager, sowie die 1939 zum vierten Male (in Leipzig) veranstalteten Reichsschulungslager und Musiktage. Komponisten der HJ: Werner Altenburg, H. Baumann, G. Blumensaat, → C. Bresgen, R. Heyden, E. Lauer, H. Napiersky, G. Maasz, → H. Spitta, G. Wolters u. v. a. – Lit.: Wolfgang Stumme, Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung, 1939.

Hochschule für Musik ist eine Bezeichnung staatlicher und städtischer großer Lehranstalten, die die höchste musikalische Fachausbildung gewährleisten. H.n f.M. bestehen in Berlin, Köln, Weimar, Karlsruhe, Stuttgart, Mannheim, Lübeck. Anstalten von Hochschulrang sind u. a. die Münchner Akad. der Tonkunst, die Staatsakad. für Musik und darstellende Kunst in Wien, die ungar. Franz-Liszt-Landeshochschule in Budapest.

Höffer, Paul, erfolgreicher dtsch. Komp., geb. 1895, studierte an den Hochschulen zu Köln und Berlin, wo er als Kompos.lehrer (Prof.) an der Musikhochschule tätig ist. Er schrieb u. a. Orch.werke (Sinfonie, Partita für 2 Streichorch., Sinfonische Musik), Kammermusik (2 Streichqu.e, Sextett für Bläser, Kl.trio, Kl.suite), zahlreiche Chorwerke und Volksliedbearbeitungen (Soldatenlieder), Kinderlieder.

Höhn, Alfred, einer der bedeutendsten Pianisten der Gegenwart (geb. 1887), trat als Komp. mit Kl.werken, einem Streichqu., Orch.liedern hervor.

Höller, Karl, 1907 zu Bamberg geb. Komp., Schüler von Zilcher und Hausegger, schrieb Sinfonien, Werke f. Kl., Orgel und Kammermusik.

Hören, musikalisches. Schon → Helmholtz hat in der 3. Abt. seiner Lehre von den Tonempfindungen auf die Verschiedenheiten der physiologischen Eigentümlichkeiten der Gehörsempfindung und des musikalisch-ästhetischen H.s hingewiesen. Ein H. im rein physikalisch-physiologischen Sinne ist bei unserer heutigen Musik eine glatte Unmöglichkeit. Seine Stelle nimmt das musikalische H. als ein psychologischer Vorgang ein, der dem klanglich Gegebenen gegenüber die volle Selbständigkeit eines eigenen Sinnzusammenhanges hat (S. auch Psychologie der Musik). – Lit.: H. Riemann, Wie hören wir Musik, Grundlagen der Musikästhetik, 1903; H. Stephani, Grundfragen des Musikhörens, 1926; Besseler, Grundfragen des musikalischen H.s, Jb. Peters 1925.

Hößlin, Franz v., geb. 1885 zu München, studierte bei → Mottl

pädagogischen Erfahrungen liegt vor in: Anweisung zum musikalisch richtigen Gesang (1774), Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesang (1780), Kurze und erleichterte Anleitung zum Singen (1791). 1766–1770 gab er die Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, heraus, die älteste Musikzeitung, ferner Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler, eine Selbstbiographie, und Arien, Motetten, Lieder aus eigener Feder. H.s letztes Tätigkeitsfeld war das Leipziger Thomaskantorat, das er von 1789 bis 1801 innehatte. Er starb 1804. – Lit.: K. Peiser, Johann Adam H., 1894; H. v. Hase, H. und Breitkopfs, ZfMW II.

Himmel, Friedrich Heinrich (1765–1814). Der bei Naumann in Dresden wie in ital. Schule gebildete Komp. wurde 1795 Nachfolger Reichardts als Berliner Hofkm. Seine Haupterfolge errang er mit dem Liederspiel »Fanchon das Leyermädchen« (1804) und der großen Zauberoper »Die Sylphen« (nach Gozzi, 1806) und in sentimentalen einschmeichelnden Liedern (An Alexis send' ich dich). Die Worte, die → Weber der Fanchon widmete, treffen den Kern von H.s Schaffen: »In diesen einzelnen Lichtstrahlen seines schönen Talentes entfaltet sich ein großer Zauber italischer Lieblichkeit mit deutscher Vollendung in der Form, jedes dieser Musikstücke scheint wie die Spitze eines frohen Augenblicks, ein künstlerischer Champagnermoment.« – Lit.: L. H. Odendahl, Friedrich Heinrich H., Bemerkungen zur Geschichte der Berliner Oper, Diss. Bonn 1917.

Hindemith, Paul, der Führer des extremen musikalischen Modernismus (geb. 1895), ging aus dem Hochschen Kons. in Frankfurt hervor, wirkte im dortigen Opernhausorch. und im Amarquartett als Bratschist und von 1927 bis 1937 als Prof. an der Berliner Musikhochschule. Als Komp. wurde er zuerst durch die Donaueschinger Kammermusikfeste bekannt. Vom Streichinstr. und vom Quartettspiel brachte der Komp. H. den Sinn für die melodische Linie und für die Polyphonie mit, aber sein harmonisches Denken war bes. in den wüsten Werken der ersten Nachkriegszeit ungeklärt, chaotisch und verworren (Mörder, Hoffnung der Frauen op. 12, Das Nusch-Nuschi op. 20, Sancta Susanna op. 21, »atonale« Kammermusikwerke op. 24 und 25, die undiskutable Suite 1922 u. a.). In op. 27 (Das Marienleben, nach Gedichten von Rilke) und in den folgenden Werken für Kl., in Kammermusik, Konz.en und Gesängen setzte zwar gegenüber der vorhergehenden wilden Zeit eine Klärung des Schaffensprozesses ein, aber des Problematischen blieb noch übergenug. Es ist noch eine Zukunftsfrage, ob der kalte Hauch des Verstandesmäßigen sich aus dem zweifellos mit größtem technischem Können aufgerichteten Bau der Polyphonie H.s einmal ganz verziehen wird. – Lit.: Werkverzeichnis (bis 1925) von W. Altmann, Köln 1925; H. Strobel, Paul H., 1931. Vgl. auch die eingehende Stellungnahme H. Scholes zu H.s »Unterweisung im Tonsatz« (1936) im Maiheft 1938 der Musik.

Hitler-Jugend, Musik der. Urbestand der Musik der HJ. ist das in zahlreichen Sammlungen zu-

(1886). Auch schrieb er »Richard Wagner als Vortragsmeister« (1911).

Heyden (auch Haiden), Nürnberger Musikerfamilie, deren ältestes Mitglied Sebald einer der bekanntesten dtsch.en Musiktheoretiker seiner Zeit war. Hauptschrift: De arte canendi (1537 und später). Sein Enkel Hans Christoph H. ist ein ansprechender Meister des dtsch. Liedes (Neudrucke in W. Vetter, Das frühdeutsche Lied, 1928).

Hildach, Eugen (1829–1924), Konzertsänger und Gesanglehrer in Breslau, Dresden und Frankfurt, schrieb vielgesungene Lieder in einem heute überwundenen salonromantisch-süßlichen Stil.

Hildegard, »Meisterin« (Äbtissin) auf dem Rupertsberg bei Bingen (um 1098–1178 oder 1179), ist die Schöpferin des Mysterienspiels Ordo virtutum (Der Reigen der Tugenden) sowie zahlreicher Kirchengesänge (Hymnen, Sequenzen) mit betont volksmusikalischem Einschlag. – Lit.: L. Bronarski, Die Lieder der heiligen H., 1922.

Hiller, Ferdinand (1811–1885), jüd. Musiker aus der Schule → Hummels, lebte längere Zeit in Italien und Frankreich, wirkte in verschiedenen dtsch.en Km.-stellungen und seit 1850 als städt. Km. und Direktor des Kons.s in Köln. Als feuilletonistisch plaudernder Schriftsteller wie als Komp. von etwa 200 Tonwerken bewegte er sich zumeist an der Oberfläche, ein rechter Verfertiger von »Tagesmusik«, wie Hans v. Bülow ihn nannte. Auch Schumann zählte vieles von seinen Kl.kompos.en zu jener Art von Salonmusik, durch die auf gute dtsch. Musiker kein Eindruck hervorzubringen sei, und wünschte sie »ins Pfefferland« (Ges. Schriften II, 224).

Hiller, Johann Adam, umfassend gebildeter Lehrerssohn aus der Oberlausitz (geb. 1728), studierte bei Homilius und an der Universität Leipzig, wo er dem Kreise Gottscheds und Gellerts nahestand. 1763 übernahm er die Leitung des großen Leipziger Konzerts und begann mit der Kompos. von Weißes Neufassung der »Verwandelten Weiber« seine Tätigkeit für das dtsch. Singspiel (Hauptwerke: Lottchen am Hofe, Die Liebe auf dem Lande, Die Jagd, Der Dorfbarbier, Der Erntekranz, Der Krieg, Die Jubelhochzeit). Wie gut es H. gelang, den echten Singspielton zu treffen, geht schon daraus hervor, daß zahlreiche seiner Gesänge Volkslieder wurden, die sich teilweise bis zur Gegenwart erhalten haben (Morgen, morgen, nur nicht heute, Ohne Lieb' und ohne Wein, Ein Mädchen, das auf Ehre hielt). H., ein Musikerzieher von höchstem Rang, bildete sich die Mitwirkenden für Konz. und Oper selbst heran, sowohl im Privatunterricht wie in der von ihm 1771 errichteten Gesangsschule. »Richtigkeit und Zierlichkeit« des Gesanges waren sein Ziel, von der St. verlangte er, daß sie »hell, rein, biegsam, fest, leicht, gleich und von beträchtlichem Umfange« sein müsse. Um schon dem Singen der Jugendlichen die rechten Mittel an die Hand zu geben, schrieb er zahlreiche Kinderlieder, u. a. Lieder für Kinder (1769), 50 geistliche Lieder für Kinder (1774), Der Kinderfreund (1782). Die theoretische Fassung seiner gesangs-

an der Akad. (gest. 1900), gehörte dem engsten Freundeskreise von J. Brahms an, der auf sein Schaffen weitgehenden Einfluß gewann. H.s Anspruch, daß alles weitere Komponieren »in Ernst und Größe des Ausdrucks« ganz bes. auf Brahms zurückweisen müsse, deutet in die Richtung einer im ganzen retrospektiven künstlerischen Lebensarbeit hin. Aus ihr seien hier hervorgehoben die Chorwerke: Die Weihe der Nacht, Requiem, Totenfeier, Die Geburt Christi, Die Passion, Erntefeier, das Deutsche Liederspiel für Soli, Chor und vierhänd. Kl., 2 Sinfonien und Kammermusikwerke (5 Streichqu.e, 4 Str.-quintette, 2 Kl.qu.e, 3 Kl.trios, je 3 V.- und Vc.sonaten). Wertvoll der Briefwechsel von H. und Elisabeth H. mit J. Brahms (2 Bde. 1907/1908). – Lit.: W. Altmann, H., sein Leben und Schaffen, 1903.

Heß, Ludwig, geb. 1877, bekannter Konzertsänger (1924 Prof. an der Akad. für Kirchen- und Schulmusik) schrieb die Chorwerke: Ariadne, Frohe Ernte, Neuer Morgen, Piraten, Sommerfeierabend, Die Eichendorff-Musikanten, ferner Gesänge mit Orch., Lieder, Spieloper Abu und Nu.

Hessen, Landgraf Moritz der Gelehrte (1572–1632), der Protektor von → H. Schütz und Förderer der Kasseler Musikpflege, war selbst ein beachtlicher Komp. von geistlicher (Choralsätze, Magnifikats, Psalmen) und weltlicher Musik (Villanellen nach Petrarka, Fugen, Intraden). – Lit.: E. Zulauf, Beiträge zur Geschichte der hessischen Hofkapelle, 1902.

Heterophonie. Der schon bei → Plato (Staat VII) vorkommende Begriff der griech. Musik bedeutet das Zusammenwirken von Gesangsmelodie und einer sie ornamental umspielenden Instrumentalmelodie, aber auch noch andere Beziehungen zwischen den vokalen und instrumentalen Teilen eines Tonsatzes. – Lit.: W. Heinitz, in ZfMW XI, 222f.

Heuberger, Richard (1850–1914) Musikschriftsteller, Kritiker und Komp., schrieb u. a. die Opern »Abenteuer einer Neujahrsnacht« und »Manuel Vanegas«, die Operette »Der Opernball« (1898).

Heuß, Alfred (1877–1934), dtsch. Musikschriftsteller, Herausgeber der Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft (1904/1914), der ZfM von 1921–1929, Komp. von Liedern und Chorwerken, Schüler H. Kretzschmars, bildete dessen Methode geist- und temperamentvoll in seinen Schriften aus: Bachs Matthäuspassion (1909), Kammermusikabende (1919), Beethoven, eine Charakteristik (1921) und zahlreiche Aufsätze.

Hexachord, eine Folge von sechs Tönen, die grundlegende Bedeutung in der mittelalterlichen → Solmisation hat.

Hey, Julius (1832–1909), ging in München von der Malerakademie zum Studium der Musik über (bei Fr. Schmitt und → Fr. Lachner) und wurde 1867 von → R. Wagner an die von ihm und → H. von Bülow begründete Stilbildungsschule berufen. H., der an der »Umwandlung aus dem Opernsänger gewöhnlichen Schlages zum bewußten Darsteller des idealen Kunstwerks« einen hervorragenden Anteil hat, veröffentlichte als Niederschlag seiner gesangserzieherischen Erfahrungen das vierbändige Werk »Deutscher Gesangsunterricht«

scher Versuch an Fabeln und Erzählungen des H. Prof. Gellerts (1759, Neudruck in DDT XLI).

Herder, Joh. Gottfried v. (1744 bis 1803), ist nächst Goethe der am innigsten mit der Musik verbundene dtsch. Dichter der klassischen Zeit. Seine Begeisterung für das → Volkslied schwang in zahlreichen dtsch.en Komp.en weiter, sein Eintreten für → Oratorium und → Kantate führte bes. in seiner Bückeburger Zeit zu fruchtbarer Zusammenarbeit mit → Johann Christoph Friedr. Bach. Wäre sein Drama zur Musik »Brutus«, das er 1774 an → Gluck sandte, ein für diesen passender Text gewesen, würde das Gesamtkunstwerk Gestalt geworden sein, das H. erhoffte, »ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind«. Was H. – und hier grundsätzlich – von Gluck trennte, ist die scharfe Betonung des Empfindungsvollen, auch in seinen wertvollen musikästhetischen Schriften (Kalligone u. a.). – Lit.: H. Günther, H.s Stellung zur Musik, 1903; J. Müller-Blattau, Hamann und H. in ihren Beziehungen zur Musik, 1931.

Hermann, Hans (1870–1931), Lieder- und Balladenkomp. aus → Herzogenbergs Schule (Drei Wanderer, Alte Landsknechte, Lönslieder, Balladen op. 64).

Hermannus contractus (H. Graf v. Vehringen, der Lahme), 1013 bis 1054, der Chronist des Klosters Reichenau, machte in seinen musiktheoretischen Schriften (Gerbert, Scriptores II) Vorschläge zur Verbesserung der Notenschrift, die jedoch durch die Linienschrift des → Guido v. Arezzo überflügelt wurden. Als Dichterkomp. lebt er vor allem in seiner Antiphon Alma redemptoris mater weiter. – Lit.: W. Brambach, Hermanni contracti musica, 1884.

Hermeneutik, ein von → H. Kretzschmar auf die Musikästhetik angewandter Begriff (H. [griech.] = Auslegekunst, Dolmetschkunst). – Lit.: H. Kretzschmar, Anregungen zur Förderung der musikalischen H.; Derselbe, Neue Anregungen zur Förderung der musikalischen H., Ges. Aufsätze II; A. Schering, Zur Grundlage der musikalischen H., Kongr.-Ber. für Ästh., 1913.

Hérold, Louis Joseph Ferdinand (1791–1833), jüd. Komp. aus der Schule → Adams, Catels und → Méhuls, errang seine größten Bühnenerfolge mit »Zampa« und »Le pré aux clercs«, Werken, in denen die Opéra comique – wie Wagner in seinen Erinnerungen an Auber sagt – zur »romantisch sich gebärdenden musikalisch-theatralischen Farce« abgesunken ist.

Herrmann, Hugo, geb. 1896 in Ravensburg, studierte an den Musikhochschulen zu Stuttgart und Berlin, wirkt als Chorleiter in Reutlingen. Er schrieb u. a. die Chorwerke: Landsknechtsleben, Minnespiel (Fr.Ch.), Tagwerkgesänge, Chorburlesken, die Schulopern Der Rekord und Der Überfall; die Kammeroper Das Gazellenhorn; eine Kammersinfonie für 17 Instr.e, eine Toccata gotica für Kl., ein Cembalokonz., ein V.konz., Blockflötenstücke; Lieder.

Herzogenberg, Heinrich, Frh. von. Der 1843 in Graz geborene spätere Prof. für Kompos. an der Berliner Hochschule und Meister

warnte Schumann schon H. davor, sich in kleinen Formen auf die Dauer zu zersplittern und verwies ihn – allerdings vergebens – auf die größeren Musikgattungen. – Lit.: R. Schütz, Stephen H., 1911.

Hellmesberger, weitverzweigte Wiener Musikerfamilie, deren ältestes Mitglied der aus der Schule → Böhms hervorgegangene Geiger Georg (1800–1873) ist, der als V.lehrer am Wiener Kons. wirkte. Sein Sohn Joseph (1828–1893), Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde und Prof. am Kons. und seit 1877 Hofkm., gründete 1849 sein bes. durch den Vortrag Beethovens berühmtes Streichqu.

Helmholtz, Hermann v. (1821 bis 1894), gab 1863 sein für die Theorie wie die Ästhetik und Psychologie der Tonkunst grundlegendes Buch: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik heraus (6.Aufl. 1913).

Hemiole (griech.), die Teilung eines rhythmischen Abschnitts im Verhältnis des Anderthalbfachen, etwa

Hensel, Walter (angen. Name für Julius Janiczek), geb. 1887 in Mährisch-Trübau, studierte MW. und Germanistik, war zuerst als Philologe, dann, von 1925–1929, als Leiter der Dortmunder Jugendmusikschule und später einer eigenen Schule tätig. Als Gründer des Finkensteiner Bundes, Herausgeber der Finkensteiner Blätter, der Zeitschrift »Lied und Volk«, durch eigene Komp.en und zahlreiche Liedausgaben trat H. für eine von der Jugendbewegung getragene Erneuerung des → Volksliedes und Volksmusizierens ein. Von seinen Sammlungen seien angeführt: Der singende Quell, Finkensteiner Liederbuch, Das Silberhorn (Mondlieder für Gesang und Instr.), Das aufrecht Fähnlein (für Studenten und Volk), Lerch' und Nachtigall (Mädchenchöre), Strampedemi (für Jungen). Eigene Komp.: Lönslieder, Weihnachtshymnen u. a. Schriften: Lied und Volk, eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied (1921). Verzeichnis der Kompos.en und Ausgaben in »Eintausend Bärenreiter-Ausgaben« (1936).

Henselt, Adolf (1814–1889), hervorragender Kl.virtuose aus der Schule → Hummels, in der Theorie Schüler von → Sechter, seit 1838 kais. russ. Kammervirtuose, dessen Spiel R. Schumann anschaulich schildert: »... ordentlich hineinwachsend in sein Instrument, und Eins mit ihm werdend, Ort und Zeit vergessend, unbekümmert, ob Künstler oder Fürsten neben ihm stehen, wie er dann wohl auch plötzlich laut aufsingt, unverwüstlich und sich steigernd bis zum Schlußakkord, und dann wieder von vorn anfangend, und man wird ihn einen gottbeseelten Sänger nennen können. Da fühlt man den Finger des Genius.« Als Komp. gab er das Wertvollste in seinen lyrischen Kl.stücken, seinen Etüden (op. 2, 5, 13) und im f-moll-Konz. – Lit.: La Mara, Adolf H., 1911.

Herbing, Valentin (1735–1766), Magdeburg. Organist und ein für die Entwicklung des dtsch. Liedes wichtiger Komp. Er schrieb: Musikal. Belustigungen, (1758 und 1767) und Musikali-

der Stadt Budapest, 1932; C. F. Pohl, Joseph H., 1875–1882, A. Schnerich, Joseph H. und seine Sendung, 1922; R. Tenschert, Joseph H., 1932; C. F. Pohl, Mozart und H. in London, 1867; E. F. Schmid, Die Vorfahren Joseph H.s, 1932; A. Sandberger, Zur Geschichte des H.schen Streichquartetts, Ges. Aufsätze II, 1921; Derselbe, Zur Entstehung der 7 Worte, ebenda; H. Abert, H.s Klavierwerke, ZfMW 1920/1921; Fr. Blume, H.s künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten, Jb. Peters 1931; Briefe H.s, in L. Nohls Musikerbriefen, 1867, und in Jb. Peters 1933.

Haydn, Michael, der um 5 Jahre jüngere Bruder von Joseph H., wie dieser Sängerknabe am Stephansdom, wirkte zuerst als Km. in Großwardein, dann (seit 1762) als Orch.direktor und Domorganist in Salzburg, wo er 1806 starb. H. war einer der fruchtbarsten und beliebtesten Kirchenkomp.en seiner Zeit (Auswahl von lat. und dtsch. Messen in DTÖ XII und XXXII, 1) und schrieb ansprechende Instrumentalmusik (Sinfonien in DTÖ XIV, 2). Seine epochemachende Tat aber liegt in den 14 Gesängen für 4 Männerst.en (wahrscheinlich 1796), in denen er die Grundlage des mehrst. Männergesanges legte. – Lit.: O. Schmid, Michael H., 1906; J. E. Engl, Michael H., 1906.

Hegar, Friedrich, geb. 1841 zu Basel, Schüler des Leipziger Kons.s, wurde nach mehrjähriger Tätigkeit in Deutschland 1868 Leiter des Züricher Tonhallenorch.s und (1876–1914) der eidgenössischen Musikschule, 1917 Mitglied der preuß. Akad. der Künste, gest. 1927. In seinen Instrumentalkompos.en ist H. ein Brahmsscher Nebengänger, ein Eigener dagegen als Komp. zahlreicher vielgesungener Chorwerke (Totenvolk, Rudolf von Werdenberg, Das Herz von Douglas u. a.). – Lit.: A. Steiner, Friedrich H., Züricher Neujahrsblatt 1905 und 1928.

Heger, Robert, geb. 1886, Schüler von Fr. Stockhausen, Kempter und → Max v. Schillings, wirkte in verschiedenen Km.stellungen (1921 in München, 1925 in Wien) und ging 1933 an die Staatsoper in Berlin (Prof., Staatskm.). Er schrieb 2 Sinfonien, Kammermusik, Sinfonische Dichtung Hero und Leander sowie die Opern Ein Fest auf Haderslev und Der Bettler Namenlos (Wien 1932).

Heinitz, Wilhelm, dtsch. Musikforscher, geb. 1883 zu Altona, seit 1931 Privatdozent, dessen Hauptarbeitsgebiet Instr.kunde und vergleichende MW. ist. Er schrieb u. a.: Instrumentenkunde (Bückens Handbuch), Strukturprobleme in primitiver Musik (1931), Die Trommelsprache in Afrika (1917).

Heinse, Wilhelm, der 1746 geborene dtsch. Dichter. Sein Roman »Hildegard v. Hohenthal« (1795/1796) sowie die erst 1805 erschienenen Musikalischen Dialoge sind wichtig für unsere Kenntnis der Musikanschauung im Übergang zur Romantik. – Lit.: H. Müller, H. als Musikschriftsteller, Vj III.

Heller, Stephen, jüd. Pianist u. Komp., geb. 1813 zu Budapest, gest. 1888 in Paris, wo er seit 1838 als Kl.komp. von Charakterstücken, Miniaturen und Etüden lebte. Nachdrücklich

sischen Sinfonieerschaffung. Wie für die Sinfonie, so bedeutete der Anfang der 70er Jahre auch eine Hauptentscheidung für H.s Kl.-sonate und für sein Streichqu. In den Quartetten op. 17, vor allem in den unmittelbar folgenden 6 »Sonnenquartetten«, hatte er die galant-homophone Schreibweise überwunden, und mit zäher Bedächtigkeit trug er sich die Mittel herbei, mit denen er in den Quartetten von 1781 den Mikrokosmos des klassischen Streichquartetts erschuf. Die Auflösung des Esterházyschen Orch.s und H.s Entlassung (1790) setzen die letzte Zäsur in seinem Leben und Schaffen. Dieser Kreis des Spätwerkes ist noch reich besetzt: mit den 12 auf den beiden engl. Reisen von 1790/1792 und 1794/1795 geschriebenen Londoner Sinfonien, seinen 6 wertvollsten Messen, den Oratorien »Die Schöpfung« (1798) und »Die Jahreszeiten«(1801). Wenige Jahre darauf ruhte seine fleißige Feder für immer, und bald nach der herrlichen Huldigung »seines« Wien in der denkwürdigen Aufführung der »Schöpfung« von 1808 starb der Hochbetagte (am 31. Mai 1809).

Außer den genannten Werken schrieb H. u. a. noch: 35 Kl.trios, 30 Streichtrios, 175 Barytonkompos.en, 66 Divertimenti, Serenaden usw., 20 Kl.konz.e und Divertimenti für Kl., 24 Opern, 14 Messen und andere KM., Oratorien, Lieder, darunter das »Gott erhalte« (Deutschlandlied) im Jahre 1797.

In einem Ausspruch H.s aus seiner letzten Lebenszeit, daß er »mit Seelenheiterkeit« auf seine künstlerische Arbeit zurückblicke, sind seine Haupteigenschaften vereint: Güte, Milde und Humor, die das Band einer großen Lebensklugheit zusammenhielt. H. hat wenig über sich selbst gesprochen und geschrieben, aber wenn es geschah, treffen seine klugen Äußerungen stets den Kernpunkt. Mit welch feinen, aber doch äußerst bestimmten Strichen trennte er sein Schaffen an einem geschichtlichen Wendepunkt von dem der Mehrzahl seiner Zeitgenossen, die »ein Stück an das andere reihen, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen«, während er mit Recht in der konsequenten Durchführung seiner Ideen und Motive das Entscheidende und Unterscheidende seiner Technik und Geistesart erkannte. In der gesamtklassischen Stilentwicklung setzte H.s Schaffen zu einer Zeit ein, in der alles darauf ankam, daß die galant-empfindsamen Teilstile zu einer auf höchster Ebene gelagerten Synthese verschmolzen würden. Sie hat H. schon zu einer Zeit herbeigeführt, da Mozart noch ein Knabe war. Er, zunächst er allein hat die Richtung bestimmt, die er dann später gemeinsam mit seinem großen Freunde Mozart weiter verfolgte: die Richtung der klassischen Stilvollendung. Ein umfassendes Urteil über H.s vollgültigen Anteil an ihr wird aber erst nach Erscheinen der auf 80 Bände veranschlagten Ges.-Ausg. (bei Breitkopf & Härtel) möglich sein, von der bisher etwa der achte Teil veröffentlicht ist. Außerhalb der Ges.Ausg.: Unbekannte Werke H.s (Sinfonien, Partiten, Divertimenti, Kammermusik) in → Sandbergers Münchner H.-Renaissance. – Lit.: Haydn-Bibliographie, Festgabe

Der Hausmusiker von heute muß wieder im alten trefflichen Sinne Kenner und Liebhaber der Tonkunst sein, genährt von der Urkraft des dtsch. Gemüts (vgl. den Hinweis auf den Gemütsstil der dtsch. Hausmusik in R. Wagners Aufsatz: Über deutsches Musikwesen, Ges. Schriften I). Eine Begriffsbestimmung der H. nach dem Schwierigkeitsgrad, wie sie noch → W. H. Riehl vornahm, ist angesichts des hohen Standes des technischen Könnens zahlreicher Musikliebhaber nicht mehr angängig und notwendig. Die der H. drohenden Gefahren kommen in der Hauptsache von einer entseelten Mode- und Schlagermusik her, vor der Musikerziehung und Musikpolitik Haus und Volk warnen und schützen müssen. Der H. strömt in ständig sich mehrenden Ausgaben und Neudrucken älterer Musik eine Fülle von Literatur zu. – Lit.: K. Storck, Musikpolitik, 1911; M. C. Herbst, Das Kind, die Eltern und die H., 1930; S. Günther, Der gegenwärtige Stand der H., Mus. 23, 1 und 24, 8.

Havemann, Gustav, geb. 1882, hervorragender Geiger und Führer eines eigenen Streichqu.s, stud. an der Berliner Hochschule, wirkte in verschiedenen Stellungen zu Darmstadt, Leipzig, Dresden und wurde 1920 Prof. an der Hochschule für Musik zu Berlin (seit 1933 Vors. des Reichskartells der dtsch. Musikerschaft). Verf. pädagog. Violinlit.

Haydn, Joseph (1732–1809). Der große klassische Meister entstammt einer ländlich-kleinbürgerlichen Familie des Burgenlandes. Sein Vater, ein Wagner und »ein von Natur aus großer Liebhaber der Musik« – wie ihn H. schildert –, schickte ihn zu einem verwandten Musiker nach Hainburg, bis → Georg Reutter ihn als Kapellknaben ins Konvikt am Wiener Stephansdom aufnahm. Als seine eigentliche Lehre aber sah H., der kurze Zeit auch von dem Italiener → Porpora unterrichtet wurde, »den Anfang gleich mit dem Praktischen« an. Der schweren ersten Lebensnotzeit wurde H. durch die Berufung als Kammerkomp. und MD. des Grafen Morzin (1759) entrückt, der schon 2 Jahre später die an den Hof des Fürsten Esterházy folgte (1761 Vize-, 1766 erster Km.). In der Abgeschiedenheit des einsam gelegenen Esterházyschen Hofes, aber doch durch zahlreiche Fäden mit der Kunst seiner Zeit verbunden, reifte H. der Meisterschaft entgegen. Als Sinfoniker wich er schon in dem Zyklus der Tageszeiten – Le matin, le midi, le soir (um 1761) – aus der Bahn der schematischen Rokokoschilderungen und schrieb eine frisch pulsierende, der Natur mehr abgelauschte als nachgezeichnete Freiluftmusik. Auf der anderen, kompositionstechnischen Seite aber hemmte ihn überlange noch das mitspielende Generalbaßinstr., das selbst noch der gewaltigen, gehaltlich hochbedeutenden g-moll-Sinfonie Nr. 39 (um 1770) die Bleigewichte schwerfälliger Baßführungen anhängt. Dann, in den Werken der 70er und 80er Jahre werden alle Hindernisse überwunden, und die C-dur-Sinfonie Nr. 63 von 1777, Nr. 73 (La chasse), Nr. 82 (L'ours), Nr. 83 (La Poule), Nr. 85 (La Reine), die Oxford-Sinfonie von 1788 werden Marksteine auf dem Wege der klas-

→ Spohr, unter dem er seit 1822 als Geiger der Kasseler Hofkapelle wirkte, bevor er 1842 als Nachfolger seines Lehrers Weinlig als Thomaskantor nach Leipzig berufen wurde. Im dortigen Kons. wirkte er als hochgeschätzter Theorielehrer, war Mitbegründer der Bachgesellschaft, deren Vorsitz er bis zum Tode (1868) führte. Unter den konservativen Komp.en seiner Zeit behauptet H. durch sein großes Können eine achtbare Stellung (von seinen 60 Kompos.en erschienen 8 Hefte Ges. Chorwerke bei Breitkopf). In seinem theoretischen Hauptwerk, Die Natur der Harmonik und Metrik (1853), trat H. für den harmonischen Dualismus ein. Er schrieb außerdem: Erläuterung zu Bachs Kunst der Fuge, (1841), Ges. Aufsätze »Opuscula« (1874, hrsg. von Ernst H.), Briefe an Fr. Hauser (1871), Briefe an Spohr und andere (1876). – Lit.: O. Paul, Moritz H., 1862; St. Krehl, Moritz H., 1918.

Hausegger, Friedrich v. (1837 bis 1899), Musikschriftsteller und Privatdozent in Graz, einer der leidenschaftlichsten Vorkämpfer → Wagners und → Liszts. Schrieb: Wagner und Schopenhauer (1892), Vom Jenseits des Künstlers (1893), Die künstlerische Persönlichkeit (1897), Unsere alten Meister (hrsg. von R. Louis, 1901), Gedanken eines Schauenden (hrsg. von S. v. H. 1903), die wertvolle Aufsatzfolge: Über die Anlage der germanischen Völker zur Musik (Mus. Wochenblatt, 1874) und Musik als Ausdruck (1885), ein Werk, das schon einen Vorstoß in der Richtung der modernen Typenforschung (Ausdruckswissenschaft) unternimmt. Seinen Briefwechsel mit dem Dichter Rosegger gab Siegmund v. H. heraus (1924).

Hausegger, Siegmund v., geb. 1872, studierte bei seinem Vater Fr. v. H., bei W. Degner und H. Pohlig sowie an der Grazer Universität, bekleidete Dir.stellungen in Graz, München, Frankfurt, Hamburg und Berlin und übernahm 1920 die Leitung der Akad. der Tonkunst und des Konzertvereins in München. Als Dir. wie als Komp. gibt H. sich als eine bis zum Draufgängertum leidenschaftliche Natur, die schon in den künstlerischen Vorwürfen den Zusammenhang mit der ethischen Musikanschauung des Wagner-Liszt-Kreises betont: Orch.werke: Dionysische Phantasie (1899), Barbarossa (1900), Wieland der Schmied (1904), Natursinfonie mit Chor (1911), Sinfonische Variationen: Aufklänge (1919); Opern: Helfried (1889), Zinnober; ferner Chorwerke, Lieder. H. schrieb eine Biographie A. Ritters (1907) und Betrachtungen zur Kunst (1921).

Hausmann, Valentin, tüchtiger Lieder- und Instrumentalkomp. des Frühbarocks (Organist in Gerbstädt i. Sa.). Auswahl seiner Werke in DDT XVI.

Hausmusik ist ein durch die soziologische Struktur und die besonderen Aufgaben des Hauses und der Familie bestimmter Kreis der Tonkunst. Er umfaßt vom Kinderlied und Kindertanz alles, was der Hausmusiker auszuführen imstande ist. Und das darf nicht wenig sein, denn ohne die Grundlage eines soliden technischen und geistigen Könnens ist wahre H. nicht denkbar. Virtuosität um der technischen Brillanz willen braucht sie nicht.

norarprof.). Seit 1935 ist er als Direktor der Musikhochschule und der Rhein. Musikschule in Köln tätig. Anfänglich wohl stark von Reger beeindruckt, ist H. als Komp. mehr und mehr zu einer eigenen, charakteristischen Schreibweise gelangt, in der eine große Musikalität steckt und hinter der eine zielbewußte, starke, schöpferische Persönlichkeit steht. Er schrieb u. a.: Für Orch.: Sinfonische Variationen über Prinz Eugen, op. 17, Ouvertüre aus Kurland, op. 20, Präludium und Passacaglia, op. 30, Vorspiel und Fuge, op. 35, Suite, op. 37, Konz.stück für Solo-V. und Orch., op. 28; Chorwerke: Jubiläumskantate Vom Thron der Liebe, op. 24, Reformationskantate, op. 40, Hymnus, op. 54, Missa brevis, op. 8, 5 Motetten, op. 39, Das dtsch. Sanctus (M. Luther), op. 49,2. Kammermusik: Streichqu.e, op. 27 und 44, Streichtrio, op. 32, Streichquintett, 2 Kammersonaten (für Fl., V. und Kl. und für Vc. und Kl.); Orgelwerke: 3 Fantasien, 6 Stücke, 2 Sonaten, op. 16 und 19, 3 Vorspiele und Fugen, op. 34, Choralvorspiele, Festliches Präludium; Kl.-kompos.: Variationen, op. 1, Romantische Suite, op. 23, Sonate, op. 47, Tokkata, Adagio und Fuge; Lieder, op. 3, 25, 31, 45, 51 (Geistliche Lieder mit Orgel); Volksliedbearbeitungen (Liederkantaten bei Tonger); Bücher: M. Reger (1921), Musikstil und Musikkultur (1927), Vom dtsch. Musikleben, Von dtsch. Meistern, Von dtsch. Kirchenmusik (Bosse, Regensburg), J. S. Bach (1941).

Haßler, Hans Leo, der große süddtsch., 1564 zu Nürnberg geborene Musiker, 1584 Schüler → A. Gabrielis in Venedig, wirkte seit 1585 als Fuggerscher Kammer- und als Domorganist in Augsburg und seit 1602 als städt. Oberkm. in seiner Vaterstadt, dann 1604–1608 in Ulm. Bis zu seinem Tode im Jahre 1612 stand er in Diensten des Dresdner Kurfürsten als Bibliothekar und Kammerorganist. H.s Lebenswerk ist durch viele Neuausgaben in seinen wesentlichsten Teilen überschaubar: Cantiones sacrae von 1591 in DDT II, Sacri Concentus, 44 Vokalstücke zu 5 bis 12 St. in DDT XXIV/XXV, 4 bis 8 st. Messen in DDT VII, Psalmen und christliche Lobgesänge im Bärenreiter-Verlag. Ausgewählte Orgelwerke in DTB IV, 2. Weltliche Werke: Canzonette von 1590 und Neue teutsche Gesang von 1596 in DTB V, 2, Lustgarten von 1602 in Eitners Publ. Bd 15. In beiden Bezirken, dem der geistlichen und weltlichen Musik, ist H. gleich bedeutend. Die ital. Schulung hat ihm hier wie dort den Sinn für den Aufbau, für die große und klare Form geschärft, sie hat aber – außer wo er bewußt italianisiert (Canzonette) – seine innige, schlichte und doch so großartige Erfindung nicht berührt. So erstanden schon als ein Wunder ewig junger dtsch. Liederfindung die herrlichen, zum Teil in berühmten Paraphrasen weiterlebenden Schöpfungen des »Neuen teutschen Gesanges«. – Lit.: Biographie von A. Sandberger in DTB V,1; R. Schwartz, Hans Leo H. unter dem Einfluß der ital. Madrigalisten, Vj IX.

Hauptmann, Moritz, geb. 1792 zu Dresden, studierte bei → Th. Weinlig, → Morlacchi und

Hartmann, Johann Peter Emilius (1805–1900), dän. Komp., bildete sich nach Vorstudien in der Heimat auf seiner europäisch. Studienreise vor allem bei → Marschner und → Spohr weiter und leitete seit 1867 mit → Gade und Paulli das Kopenhagener Kons. H., von dem → Grieg später sagte, daß er »die Träume unserer nordischen Jugend« verwirklicht habe, ist der bedeutendste Vorkämpfer einer skand.en nationalen Romantik. Dramatische Kompos.en: Der Rabe, Die Korsaren, Die kleine Christine (nach Andersen); Ballette: Die Walküre, Thrymskviden; ferner Sinfonien, Ouvertüren, Kammermusik, Lieder und Kl.werke. – Lit.: W. Behrend, Johann Peter Emilius H., 1895 und 1918.

Hasse, Johann Adolf, geb. 1699 zu Bergedorf, aus alter Lübecker Organistenfamilie, gest. 1783 zu Venedig, der größte Meister der galant-empfindsamen ital. Rokokooper, bildete sich nach kurzer Wirksamkeit als Tenor in Hamburg und Braunschweig bei → Porpora und → A. Scarlatti in Neapel weiter, wo er 1723 mit »Tigrane« vor die Öffentlichkeit trat. 1727 übernahm er die Leitung eines venezianischen Kons.s und heiratete 1730 die hervorragende Sängerin → Faustina Bordoni. Mit ihr ging H. 1731 als Km. an die Dresdner Oper, wo er mit Unterbrechungen bis 1757 wirkte. Den Abschluß des Lebens verbrachte er in Wien und Italien. Das Verzeichnis seiner Werke enthält 65 Opern, 14 Intermezzi, 23 Pasticci und 12 Oratorien; ferner schrieb er Kirchen-, Kammer- und Kl.musik sowie Konz.e und Orch.werke.

Mit → Metastasio, seinem Lieblingsdichter, verschmolz H. im Kernteil seines Lebenswerkes zu einer Schaffenseinheit, die uns heute in vielem nur noch historisch verständlich ist, seinen Zeitgenossen aber, und einem Friedrich d. Gr. vorab, als Muster von Anmut und Zierlichkeit wie auch als Inbegriff einer »majestätischen Einfachheit« erschien. Jedenfalls ist H.s Arie das Höchstmaß des musikalisch-dramatischen Zeitausdrucks im besten Sinne gewesen. An späteren dramatischen Idealen, auch an dem Mozarts, der in seiner Jugend zu H. bewundernd aufblickte, ist seine Opernkunst nicht zu messen. Mit seiner Zeit versank sie, während seine Kirchenwerke sich länger behaupteten. Neudrucke: Oratorium Conversione di S.Agostino in DDT XX, ein Fl.konz., in DDT XXIX/XXX, Kl.sonaten bei Pauer, Alte Meister, anderes bei Schmid, Musik am sächs. Hofe, Heft 2. – Lit.: R. Gerber, Der Operntypus H.s und seine textlichen Grundlagen, 1925. – W. Müller, H. als Kirchenkomponist, Diss. Lpz. 1910; L. Kamiénski, Die Oratorien von H., Bln. 1912; Mennicke, H. und die Brüder Graun als Symphoniker, 1906.

Hasse, Karl, geb. 1883 zu Dohna (Sachsen), Thomaner in Leipzig, wo er bei Krehl, Nikisch, Ruthardt und Straube Musik, bei Kretzschmar und Riemann MW. und dann noch in München bei Reger und Mottl studierte. Er wirkte zuerst als Organist und Wolfrums Assistent in Heidelberg, ging 1909 als Kantor nach Chemnitz, im folgenden Jahre als städtischer MD. nach Osnabrück und wurde 1919 Universitäts-MD. in Tübingen (1931 Ho-

Hauptbegriffen erstehende H.-lehre entwickelte sich – oft mehr gegen die → Generalbaßlehren als durch sie – über → Mersenne, → Rameau, → Tartini zu → Fr. J. Fétis, der den schon von Rameau gefundenen Begriff der Tonalität zum Mittelpunkt alles harmonischen Geschehens erklärte: »Ich sage, daß die Tonalität alle melodischen und harmonischen Beziehungen (affinités) der Tonleitertöne beherrscht, so daß von ihr der Charakter der Notwendigkeit ihrer Aufeinanderfolgen und Zusammenklänge sich herleitet« (Traité de l'harmonie). Am Weiterausbau der H. waren die dtsch.en Musiktheoretiker → Gottfried Weber, → Moritz Hauptmann, E. F. Richter, H. v. Öttingen, → Hugo Riemann vorzüglich beteiligt. H. Riemanns »musikalische Logik« der H. gipfelt in der Vorstellung, daß wir alle Töne und Tonverbindungen nur als Vertreter eines Dur- (Oberklang) oder Mollakkordes (Unterklang) hören, und daß → Modulation nur eine Umdeutung der Akkorde aus der Bedeutung sei, welche sie in der Ausgangstonart haben zu der, die ihnen in einer anderen Tonart zukommt. Auch die entferntesten, verwickeltsten Tonbeziehungen müssen als Modifikationen der drei Grundharmonien → Tonika, → Dominante und Subdominante (T, D, S) verstanden werden.
Die in der praktischen H.lehre behandelten Hauptbegriffe sind: Bildung der → Akkorde, → konsonante und → dissonante Verbindungen, → Modulation, → Chromatik und → Enharmonik, → Vorhalt und → Durchgang. – Lit. (Auswahl): J. Phil. Rameau, Traité de l'harmonie, 1722; G. Tartini, Diss. dei prinzipi dell'armonia, 1767; G. Weber, Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, 1817–1821; M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und Metrik, 1853; E. F. Richter, Harmonielehre 1853; A. v. Öttingen, Harmoniesystem in dualer Entwicklung, 1866; H. Riemann, Handbuch der H.lehre, 1887; Derselbe, Vereinfachte H.lehre, 1893. Außerdem die H.lehren von Mayrhofer, Halm, Louis-Thuille, H. Erpf, St. Krehl, W. Klatte, van Eyken, W. Maler u. a.

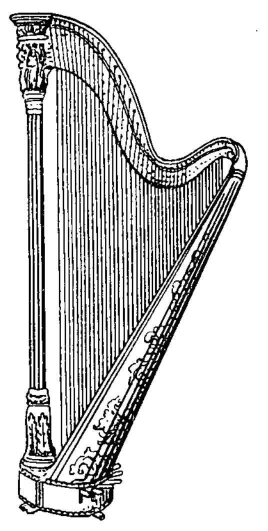
Harmonika. Die Tonerzeugung der H. besteht in ihren beiden Arten als Mund- wie als Zieh-H. (Schifferklavier) auf dem Prinzip der durchschlagenden Zungen, deren Luftzufuhr im ersten Falle durch den Mund, im andern durch einen teils anblasenden, teils ansaugenden Balg erfolgt.

Harmonium. Unter Benutzung der Versuche, die → Vogler mit seiner mechanischen Orgel und → J. N. Mälzel mit seinem Panharmonicon kurz zuvor anstellten, erbaute der Franzose Grenié um 1810 seine »Orgue expressif« nach dem Prinzip der durchschlagenden Zungenst. Nach weiteren Verbesserungen in Deutschland und Frankreich nahmen die Instr.e den Namen H. an (Name für A. Debain 1840 patentiert). Der weiche, aber auf längere Dauer eintönige Klang des H.s ist ebensowohl für geistliche wie für weltliche Musikzwecke ausgenutzt worden.

Hartmann, Emil (1836–1898), Sohn des Joh. P. E., pflegte in bes. Weise die Heimatmusik (nordische Volkstänze, skand. Volksmusik, Lieder und Weisen im nordischen Volkston, Ouvertüre Nordische Heerfahrt).

Bruckners Brief an die Wiener Philharmoniker vom 13. Okt. 1885.) – Die Schrift »Vom Musikalisch-Schönen« von 1854 nannte sich selbst eine Revision der (Gefühls-) Ästhetik (»Die Darstellung eines bestimmten Gefühls oder Affektes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst«) von der Grundlage der reinen Formerkenntnis aus. H. schrieb ferner: Geschichte des Konzertwesens in Wien (1869 bis 1870), Die moderne Oper (9 Bde., 1879ff.), Aus meinem Leben (1894). – Lit.: R. Schäffke, H. und die Musikästhetik, 1922.

Harfe, ein mit den Fingern gezupftes dreieckiges Instr. von



uralter Herkunft, das den Orientvölkern schon früh bekannt war (in den Königsgräbern von Ur wurde eine 12saitige Harfe von etwa 3500 v.Chr. gefunden). In Nordeuropa war die H. ebenfalls im Altertum schon vorhanden (H. Panum, Harfe und Lyra im alten Nordeuropa, SIMG VII). Die in Tirol im 17. Jht. erfolgte Anbringung von kleinen Haken zur Umstimmung der Saiten um einen Halbton war der erste Schritt zu einer grundlegenden Umgestaltung des Instr.s, die dann in der Erfindung der Pedalharfe gipfelte. Um 1720 übertrug der Donauwörther Harfenist Hochbrucker die Halbtonumstimmung 5–7 Pedalen, und diese Konstruktion wurde dann zur Doppelpedalharfe vervollkommnet (Hauptverbesserer Sébastien Erard in Paris). Die moderne Doppelpedalharfe steht in Ces und kann durch die Pedale (3 für den linken, 4 für den rechten Fuß) um einen Halb- bzw. Ganzton erhöht werden. Die Klassiker haben die H. als Orch.instr. nur ausnahmsweise verwandt (Gluck im Orfeo, Beethoven im Prometheus), und erst seit → Spontini, → Rossini, → Lesueur, → Boieldieu und → Berlioz bürgerte sie sich im Orch. ein. – Lit. unter → Instrumentation. Außerdem: H. J. Zingel, H. und Harfenspiel vom Beginn des 16. Jhts. bis ins zweite Drittel des 18. Jhts., Diss. Halle 1932.

Harmonie war ein in der Musik lange sehr vieldeutiger Begriff. H. (harmonia) konnte im Mittelalter ebensowohl melodisch-einstimmiges wie mehrstimmiges Musizieren bedeuten. Einen ersten Markstein in der Entwicklung des H.bewußtseins setzten die Institutione harmoniche des → Gioseffo Zarlino (1558) mit ihrer Aufstellung der beiden polaren Gegenformen der H., des → Dur und → Moll. Eine auf diesen

Haller, Michael (1840–1915), Kirchenkomp. und Musikschriftsteller, einer der Hauptvertreter des wiedererweckten reinen Stils (Cäcilianismus).

Halm, August (1869–1929), ging aus der Münchner Musikschule hervor und wirkte später als Musiklehrer am Erziehungsheim zu Haubinda, in Wickersdorf, Ulm und Stuttgart. Als Musikschriftsteller stellte H. unter schärfstem Kampf gegen die poetisierenden Erklärer die Formanalyse in den Vordergrund. Unter Form verstand er weder Schema noch Rahmen, sondern das, »was als Form vorgeht«. Als scharfer Denker über Musik hat er manchen Dunst im theoretischen und ästhetischen Kreis zerstreut, hat aber auch der nach ihm kommenden rationalen und gern mit physikalischen Begriffen arbeitenden Analyse den Weg bereitet. Bücher: Von zwei Kulturen der Musik (1913), Die Symphonien A. Bruckners (1914), Von Grenzen und Ländern der Musik (1916), Beethoven (1927), Als Komp. trat H. mit Sinfonien, Konz.en, Kammer- und Kl.musik hervor.

Hamerik, Asger (1843–1923), dän. Komp. aus der Schule von → Gade, → H. v. Bülow und → H. Berlioz, der ihn in seiner ziemlich aufdringlich gearbeiteten Monumentalmusik am stärksten beeindruckte (6 große Sinfonien, Chorwerke, Nordische Orch.suiten, Oper ohne Worte für Kl.). Sein Sohn Ebbe H. (geb. 1898) veröffentlichte u. a. eine Sinfonie in E-dur, Oper Stepan, Ballett »Bacchanal«, zwei Streichqu.e.

Hammerklavier, dtsch. Bezeichnung für Pianoforte.

Hammerschmidt, Andreas (1612 bis 1675), einer der vielseitigsten dtsch. Musiker des Mittelbarocks, wirkte als Organist zu Freiberg (Sa.) und seit 1639 zu Zittau. Sein motettisches Hauptwerk »Musikalische Andachten« erschien zwischen 1638 und 1652 in 5 Teilen. Originell sind seine im Neudruck in DTÖ VIII, 1 herausgegebenen Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele (1645). Seine Lieder (Weltliche Oden 1642 und 1649) überragen das Durchschnittslied des Mittelbarocks weit. »Das Lied hebt sich bei H. wieder auf die Stufe, auf die es → Heinrich Albert und unter den Hamburgern → Selle und → Schop stellen wollten. Nirgends schlechte oder gar falsche Deklamation, häufig aber die Kunst, mit ganz einfachen Mitteln, einem neuen Rhythmus, einer bescheidenen Koloratur die Worte des Dichters zu großer und gewaltiger Wirkung zu steigern« (H. Kretzschmar). Ausgewählte Kompos.en von H. in DDT XL. – Lit.: G. Schünemann, Beiträge zur Biographie H.s, SIMG XII.

Handschriften der Musiker. Vgl. G. Schünemann, Musiker-Handschriften von Bach bis Schumann, Berlin 1936.

Hanslick, Eduard (1825–1904), jüd. Mischling, wirkte seit 1856 an der Wiener Universität (1870 Ord.) und als Kritiker, den der von H. gehässig bekämpfte Wagner als Beckmesser (ursprünglich Hans Lick gen.) verewigte. Gegen Anton Bruckner nahm der Kritiker H. eine solche Stellung ein, daß der verängstigte Künstler sich nicht einmal getraute, seine siebente Sinfonie in Wien aufführen zu lassen. (So
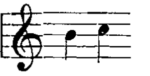
über hinaus in einem künstlerischen Ringen von fast übermenschlichen Ausmaßen. Das Dramatische, erschaut und erfaßt als Konflikt und kämpferisches Schicksal, ist H.s schöpferisches Urmotiv, das er, als die Zeitoper ihm ein zu beengter Rahmen wurde, nun endgültig auf den Schauplatz des Oratoriums hinüberspielte. Hier formte sich seine Tonsprache zu jener Größe, Klarheit und Plastik, in der sie unvergleichlich geblieben ist. Das H.-Motiv, das H.-Thema hat sein Maß letztlich in einer großen Gestaltungskraft, die erbeben und erzittern lassen kann, uns aber auch in den zartesten, feinsten Eingebungen berührt. Auch die Idylle hat ihren unverrückbaren Platz im Werke dieses Einzigen.
Mit der Erinnerungsfeier von 1784 in der Westminsterabtei mit einem Aufgebot von 300 Sängern und 250 Spielern begann der in der Romantik weiterlebende große Aufführungsstil der Oratorien. Die Oper aber blieb vergessen, bis mit den Göttinger H.-Festspielen vom Jahre 1920 eine Renaissance der H.-Oper einsetzte, die sich schnell über weitere dtsch. Bühnen (Hannover, Karlsruhe, Leipzig, Münster, München-Gladb., Braunschweig u. a.) verbreitete.
H.s Lebenswerk liegt in der nicht zureichenden Ausgabe der engl. H.-Society vor, und in der von → Fr. Chrysander besorgten großen dtsch. Ges.Ausg. (100 Bde. und 5 Erg.bde., 1859–1894). – Lit.: Fr. Chrysander, Händel, 3 Bde., 1858–1867 (bis 1740!); Newman Flower, Händel, 1922 (dtsch. 1925); J. Müller-Blattau, Händel (Bückens Große Meister), 1933; Förstemann, H.s Stammbaum, 1844; F. Volbach, Die Praxis der H.-Aufführung, 1898; H. Abert, H. als Dramatiker, 1921; F. Kahle, H.s Cembalosuiten, 1928; Jahrbuch der Neuen H.-Gesellschaft (seit 1928).

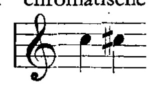
Häßler, Johann Wilhelm (1747 bis 1822), aus Erfurt, durch seinen Lehrer → Kittel Enkelschüler J. S. Bachs, gehaltvoller Kl.komp. Leichte Sonaten (1786 bis 1790) und andere Kl.werke bei Farrence, Trésor, in Edit. Litolff, Nagels Archiv.

Halbschluß wird die Folge der → Dominante nach einem höheren Schlußwert (meist Tonika) genannt.

Halbton, das kleinste Intervall des diatonischen Systems. Man unterscheidet

diatonische und chromatische





Halbtöne.

Hallén, Johann Andreas 1848 bis 1925), schwed. Komp. aus dtsch. Schule (Reinecke, Rietz, Rheinberger), leitete 1884–1895 die von ihm begründete Philharmonische Gesellschaft, dann die Oper in Stockholm, 1909 Lehrer am dortigen Kons. Trotz seiner durchaus konservativen Erziehung folgte H. als Komp. den Anregungen Liszts und Wagners (Sinfonische Dichtungen: Aus der Waldemarsage, Aus der Gustav-Wasa-Sage, Toteninsel, Sphärenklänge; Opern: Harald der Wicking, Hexfällan-Walpurgisnacht, Der Schatz des Waldemar). H. ist auch Schöpfer großer Chorwerke (Vineta, Jul-Oratorium), mehrerer Orch.suiten und kammermusikal. Kompos.en

Musikpflege nur ein Intermezzo vor der endgültigen Niederlassung in der Wahlheimat England. Mit seiner vierten Oper Rinaldo führte H. sich 1711 in London ein, wo er aber erst mit dem am 7. Juli 1713 in der St.-Pauls-Kathedrale aufgeführten Utrechter Tedeum festen Fuß faßte. 1716 besuchte er mit König Georg I., den er sich mit der kurz vorher geschriebenen Feuer- und Wassermusik geneigt gemacht hatte, seine dtsch. Heimat, wo er 1717 sein letztes großes dtsch. Werk, die Passion nach Brockes, schrieb. Nach England zurückgekehrt, übernahm er 1719 die Mitleitung der Royal Academy of music, die im folgenden Jahre mit der Oper Radamisto eröffnet wurde. Für dieses erste Opernunternehmen schrieb H. u. a. Muzio Scevola, Ottone, G. Cesare, Tamerlano, Rodelinda, Alessandro. Infolge der Streitigkeiten der Sänger und Sängerinnen, der Angriffe einer mächtigen Gegenpartei, die ihm die Italiener Ariosti und Bononcini entgegenstellte, und des Gegenstoßes der Bettleroper mußte die Akad. 1728 ihre Pforten schließen. Aber H. war keineswegs entmutigt und holte selbst aus Italien die Künstler für ein neues Opernunternehmen, das 1729 mit Lotario eröffnet wurde. Partenope, Poro, Ezio, Sosarme, Orlando schlossen sich als weitere Meisteropern an. Sie vermochten aber das Unternehmen gegen das fortgesetzte Ränkespiel nicht zu halten, und als H. 1733 den arroganten Kastraten → Senesino hinauswarf, war das Schicksal auch der zweiten Akad. entschieden. Noch zu einer dritten raffte der Meister sich auf, für die er gewaltige Bühnenschöpfungen – darunter Ariodante, Alcina, Arminio, Giustino – schuf. 1737 versagte endlich seine Riesenkraft, ein völliger gesundheitlicher Zusammenbruch folgte, über den eine Kur in Aachen ihm hinweghalf. In den Nachhall der Oper (letzte: Deidamia, 1741) tönte immer vernehmlicher der neue Klang des Oratoriums hinein, das seit den römischen Erstlingen von 1708 (Resurezzione und Trionfo del tempo) schon zu einem Dutzend Schöpfungen angewachsen war. 1742 erfolgte zu Dublin die erste Aufführung des Messias. Samson, Semele folgten um die Zeit des Dettinger Te Deum (1743), und noch über ein Dutzend weiterer Oratorien, darunter Judas Maccabäus (1746), Josua (1747), Salomo (1748), Susanna (1748), Theodora (1749), Jephtha (1751). Während der Arbeit an Jephtha trat die Abnahme des Augenlichtes ein, die alsbald zur völligen Erblindung führte, aber H.s Arbeitskraft nicht lähmte. Noch in der Woche vor seinem Tode (14. April 1759) leitete er eine Aufführung des Messias.

Auch das Instrumentalwerk H.s ist reich besetzt mit bedeutender Konz.literatur (20 Orgelkonz.e, 12 Concerti grossi, 6 Ob.konz.e, usw., 13 Triosonaten, 12 V.- und Fl.sonaten, Kl.suiten). Die Gesangsmusik bereicherte H. durch die wertvollen ital. Kantaten, Duette und Terzette (Ges.Ausg. Bd. 32, 50–52).

H. lebt in der Geschichte der Tonkunst als der gigantische und heroische Musiker, der seine fernen Ziele erst auf dem weiten Wege über und durch die ital. Oper erreichen konnte, und dar-

Haas, Robert, Musikforscher, geb. 1886 zu Prag, wirkte mehrere Jahre als Theaterkm. und wurde 1920 Vorstand der Musikabteilung der Wiener Nationalbibliothek (zugleich Privatdozent und 1930 Prof. an der Wiener Universität). H. veröffentlichte außer wertvollen kleineren Studien: Gluck und Durazzo (1925, Die Wiener Oper (1926), Die Estensischen Musikalien (1927), Die Musik des Barock (Bückens Handbuch, 1928), Die Aufführungspraxis der Musik (Handbuch 1932), Mozart (Bückens Große Meister, 1933) und gab in den DTÖ die Jahrg. XVIII, 1, XXI, XXVIII, 1, XXIX, 1, XXX, 2, XXXIII, 1, XXXIV, 1 heraus.

Habanéra, kubanisch-span. Tanz im Grundrhythmus



Haberl, Franz Xaver (1840 bis 1910), der Begründer der Regensburger Kirchenmusikschule und Präses des allgemeinen dtsch. Cäcilienvereins, gab die Ges. Ausg. → Palestrinas (vom 10. Bd. ab) heraus sowie Teile der Lasso-Ausg. und schrieb u. a.: W. Dufay (1885), Die römische Schola cantorum (1887). Seine Veröffentlichungen nach der Editio Medicaea wurden 1904 durch die Ausgabe der liturgischen Gesänge nach der Ed. Vaticana verdrängt.

Hackbrett (ital. salterio tedesco; franz. tympanon), uraltes, vom → Psalter abstammendes Instr., dessen Saiten mit hölzernen Klöppeln angeschlagen werden. Seine Höchstform erreichte es in der ersten Hälfte des 18. Jhts. unter den Händen des Sachsen Pantaleon Hebenstreit als »Pantaleon«. Heute lebt es noch als das unentbehrliche Cymbal der Zigeunerkapellen.

Hadow, William Henry, Sir, geb. 1859, engl. Musikforscher, studierte in Darmstadt und Oxford, wo er als Dozent für Musikgeschichte tätig war. Schrieb u. a. Studies in modern music (1892 bis 1893), W. Byrd (1923), den Band Wiener Klassik (1904) in der von ihm herausgegebenen Oxford history of music.

Händel, Georg Friedrich. Der am 23. Febr. 1685 zu Halle geborene Komp. stammte vom Vater her aus schlesischem, vom Stamm der Mutter aus deutschböhmischem Blut und war zum Juristen bestimmt. Aber schon der junge Organist des Hallenser Doms schlug den ihm vorgezeichneten Weg ein, der ihn 1703 der Hamburger Oper zuführte, an der er als Geiger und Cembalist wirkte. Von dem in → Zachows Lehre wohl durchgebildeten jungen Musiker sagte damals der Hamburger → Mattheson: »Er war stark auf der Orgel, stärker als → Kuhnau, in Fugen und Kontrapunkten, absonderlich ex tempore, aber er wußte sehr wenig von der Melodie, ehe er in die Hamburgische Oper kam.« Überraschend schnell holte er das ihm Fehlende nach und errang schon mit seiner ersten Oper Almira von 1705 einen großen Bühnenerfolg. Im Winter 1707 ging H. nach Italien, wo er sich mit seinen Opern Rodrigo (Florenz 1707) und Agrippina (Venedig 1710) in Ehren mit den einheimischen Maëstri von Ruf und Rang maß. Die Rückkehr in die Heimat, seine kurze Tätigkeit als Hofkm. in Hannover und die Wirksamkeit in Düsseldorf blieben zum Schaden für die dtsch.

Universität Freiburg i. Br., wo er 1920 das musikwiss. Institut gründete (1920 ao., 1929 o. Prof.). – Seit der Rekonstruktion der Praetorius-Orgel (mit Walcker) wurde durch G.s Initiative das Freiburger Inst. eine wichtige Pflegestätte der mittelalterlichen Musik, bes. auch der neuen Orgelbewegung. (Vgl. Bericht über die Tagung f. deutsche Orgelkunst 1926 u. sp. J.) Hauptschriften: Burgundische Chanson- u. dtsch. Liedkunst des 15. Jahrh.s (Baseler Kongr.-Ber. 1924); J. Walter u. d. Musik d. Reformationszeit (Lutherjb. 1933); Der gegenwärtige Stand der dtsch. Musikwiss. (Dtsch. Vj. XVII [1939]); J. S. Bach (2. Aufl. 1941); H. Schütz (Jb. Peters 1935); Joh. Kotter (Els.-Lothr. Jb. 1941); Hoforgelmacher G. Fritzsche (Schering-Festschrift 1937), Schwäb. Orgelbau (1941). G. gab u. a. heraus: Werke von Buxtehude (Ugrino-Ausg. und Bärenreiter-Verl.); Orgelwerke von M. Praetorius, Praetorius, Syntagma musicum II (1929); Chansons von Binchois in Blumes »Chorwerk« (1933); Joh. Walter, Lob u. Preis d. Musica (1938); D. Pohle, 12 Liebesgesänge (1938).

Gusla, kleine lautenförmige »Geige« mit einer Saite, im Balkan beheimatetes Volksinstr. – Lit.: W. Wünsch, Die Geigentechnik der Guslaren.

gusto, con, ital., mit Geschmack.

Gyrowetz, Adalbert, geb. 1763 zu Budweis (Böhmen), studierte in Wien und bei Sala in Neapel, lebte mehrere Jahre in Paris und London, war Legationssekretär an dtsch.en Höfen, bevor er von 1804 bis 1831 Hofkm. der Wiener Oper wurde. G., der 1850 in Wien starb, gehört mit seinen 30 Opern, 40 Balletten, 60 Sinfonien, 40 Kl.sonaten und seiner zahlreichen Kammermusik zu jenen »göttlichen Philistern« Riehlscher Kennzeichnung, die mit ihrer technisch hochstehenden, aber nirgends Neues sagenden Kunst die Wiener Musik in ihre betont klassizistische Endphase überführten. 1848 gab G. seine Selbstbiographie heraus.

H

Haas, Joseph. Der 1879 zu Maihingen geborene Lehrersohn war selbst, bevor er den Unterricht → M. Regers von 1904 bis 1908 genoß, als Volksschullehrer tätig. 1911 kam er als Kompositionslehrer an das Stuttgarter Kons. (1916 Prof.), 1921 an die Akad. der Tonkunst in München, wo er seit 1925 auch die Abteilung für KM. leitet (1929 Beethoven-Preis, 1930 Mitglied der Akad. der Künste in Berlin). Als Komp. verbindet H. den Sinn für volknahe Wirkungen mit großem technischem Können und sicherster Formbeherrschung. Aus der großen Zahl seiner Werke seien genannt: Chorkompos.en: Dtsch. Vesper, Kan. Motetten, Freiheitslied, 2 Hymnen an das Licht, Die heilige Elisabeth (Volksoratorium), Bayrisch-Tiroler Weihnachtsspiel Christnacht, op. 85. Für Orch.: Heitere Serenade, op. 41, Var.-Suite, op. 64, Sinfonische Suite für Gesang und Orch., op. 58. Für Kl.: Zahlreiche Charakterstücke, Sonaten, op. 46, 61. Kammermusik: V.sonate, op. 21, Streichtrio (Divertimento), op. 22, Hornsonate op. 29, Streichqu., op. 50. Zahlreiche Lieder und Orgelkompos.en (Sonate op. 12).

→ Morales, dessen Nachfolger im Amt er kurz war, bis er 1555 die Km.stelle der Kathedrale von Sevilla übernahm. Der ungemein fruchtbare Kirchenmusiker (Auswahl bei → Pedrell, Bd. 2) schrieb auch reizvolle weltliche Kompos.en (Canzonette von 1601 und 1612, 6st. Madrigale).

Guglielmi, Pietro (1727–1804), Schüler → Durantes zu Neapel, lebte mehrere Jahre in England und Deutschland und wirkte seit 1793 als Km. der Peterskirche in Rom. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in seinen 103 Opern und hier wiederum in der Buffa (Hauptopern: Il matrimonio in contrasto, 1776, I finti amori, 1784, La pastorella nobile, 1785, L'inganno amoroso, 1786). Als Buffokomp. hat G. aus dem Vollen einer reichen Naturbegabung geschöpft, als ein ebenso origineller wie gewandter Erfinder und ein oft verblüffender Instrumentator. Er führte der neapolitanischen Opera buffa zahlreiche, noch lange gültige Wirkungsmittel zu vom funkensprühenden Miniaturmotiv bis zur Groteske. Mozart verdankt ihm nicht geringere Anregungen (vgl. Abert, Mozart I, 441 f.) als seine ital. Nachfolger → Paisiello und → Cimarosa. – Lit.: G. Bustico, Pietro G., 1899; A. della Corte, L'opera comica ital. nel' 700, Vol. II, 1923.

Guido von Arezzo (Aretinus), etwa 980–1050, einer der bedeutendsten Musiktheoretiker und Musikerzieher des Mittelalters, dessen Arbeiten sich mit allen Problemen der damaligen Tonkunst befassen, hat sein Hauptverdienst in der Regelung der → Notenschrift und der melodischen Gesangslehre. Ihr gab er in den Tonsilben ut re mi fa sol la das System der → Solmisation, und in die ersten Versuche mit Notenlinien brachte er Richtung und Zielsicherheit. Er ging in der Weise vor, daß er zwischen den durch vorgesetzte Buchstaben bezeichneten Linien nur einen Zwischenton annahm, und schließlich zur genaueren Orientierung die Hauptlinien F und C durch rote bzw. gelbe Färbung kenntlich machte. G.s Schriften: Micrologus de disciplina artis musicae (hrsg. von Amelli, 1904), Regulae de ignotu cantu, Epistola Michaeli monacho ... (beide bei → Gerbert, Scriptores II). – Lit.: P. Großmann, G. v. A., Seine Stellung in der Musikgeschichte, 1927; H. Wolking, G.s Micrologus und seine Quellen, 1930.

Guilmant, Félix Alexandre (1837 bis 1911), hervorragender franz. Orgelmeister, 1871 Organist an Ste. Trinité in Paris, 1894 Orgellehrer an der Schola cantorum, 1896 Prof. am Pariser Cons., gab außer eigenen Werken für sein Instr. (8 Sonaten) wertvolle Sammelwerke heraus, u. a.: Archives des maîtres de l'orgue, École classique d'orgue u. a.

Gura, Eugen (1842–1906), berühmter Sänger mit phänomenalem Tonumfang, erwarb sich bes. Verdienste im Vortrag Loewescher Balladen, 1905 gab er »Erinnerungen aus meinem Leben« heraus.

Gurlitt, Wilibald, am 1. März 1889 zu Dresden geb. Musikforscher, Schüler von Hugo Riemann, prom. 1914 mit einer Diss. über Praetorius und wurde Assistent am Leipziger musikwiss. Inst. – Nach Teilnahme am Weltkrieg wurde G. 1919 Lektor a. d.

stücke« und in der großen Reihe seiner Lieder. Das Lyrische war seine Wesensmitte, von der aus seine mit feinstem Ohr gestalteten, insbes. seine harmonischen Wirkungen weiterschwangen. An Intensität ersetzte so G.s Kunstwirkung, was ihr an Kraft und Wucht fehlte. – Lit.: G. Schjelderup und W. Niemann, Edvar G., 1908; J. Röntgen, Grieg, Haag 1930.

Grimm, Friedrich Melchior, Baron (1723–1807), bevollmächtigter gothaischer Minister in Paris und Herausgeber der Correspondance littéraire, nimmt in diesem Werk und in seinen musikalischen Schriften (Lettre sur Omphale, Le petit prophète de Bömischbroda) lebhaften Anteil an den musikgeschichtlichen Ereignissen in Frankreich, bes. auf dramatischem Gebiet. Die gegen die erstarrte große Oper gerichtete »Lettre sur Omphale« ist der eigentliche Auftakt des Buffonistenstreites. – Lit.: Carlez, G. et la musique de son temps, Paris 1872; H. Kretzschmar, Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle, Jb. Peters 1903.

Grimm, Julius Otto (1827–1903). Der Jugendfreund von → Brahms, dem dieser die Ballade op. 10 widmete, Dir. des Göttinger Gesangvereins und später des Cäcilienvereins in Münster (und dortiger Universitäts-MD.), trat als gehaltvoller Komp. mit drei Orch.suiten, Kammermusik sowie plattdtsch. Liedern hervor. – Lit.: Fr. Ludwig, Julius Otto G., 1925.

Grove, Sir George (1820–1900), engl. Ingenieur und Musikforscher, seit 1850 Sekretär der Society of Arts, 1882 Dir. des Royal College of music, gab das wichtige Quellenwerk Dictionary of Music and Musicians heraus (1. Aufl. 1879–1889, 3. Aufl. 1927 u. 1928). G. schrieb außerdem: Beethoven and his 9 Symphonies, 1896 (dtsch. 1906), A short hist. of Cheap music, 1887.

Grümmer, Paul, bedeutender, 1879 in Gera geborener Cellist und Gambist aus der Schule von → J. Klengel und H. Becker, wirkt seit 1933 an der Berliner Hochschule für Musik.

Grützmacher, Friedr. Wilh. (1832–1903), einer der angesehensten Cellisten seiner Zeit, 1849 Solocellist am Leipziger Gewandhaus und seit 1860 Kammervirtuose zu Dresden. Schrieb eine Hohe Schule des Vc.spiels, die Vc.konz.e op. 10 und 46 sowie zahlreiche Etüden für Vc.

Grundstimme → Baß.

Grundton heißt in der Harmonielehre (Generalbaß) der tiefste Ton des Akkordes. Der Akkord befindet sich dann in der Grundlage; liegt ein anderer Akkordton im Baß, in der Umkehrung.

Grunsky, Karl, geb. 1871, Musikkritiker und Musikschriftsteller, schrieb u. a. eine Musikästhetik, Die Technik des Klavierauszugs, 1911, A. Bruckner, 1922, H. Wolf, 1928, und bearbeitete die Sinfonien Bruckners für 2 Kl.

Guarneri (Guarnerius), berühmte Cremoneser Geigenbauerfamilie, deren Stammvater der Amati-Schüler Andrea G. (etwa 1626 bis 1698) ist. Der bekannteste Namensträger ist Giuseppe A. del Gesù (1687–1743), dessen beste Geigen denen des → Stradivari nicht nachstehen.

Guerréro, Francisco (1528–1599), span. Komp. aus der Schule des

In der Namengebung der Tonarten gibt sich die Verwurzelung mit den Hauptstämmen des Griechenvolkes kund.
Die Griechen kannten drei verschiedene Klanggeschlechter, das diatonische, das sich aus der Fünf- zur Siebenstufigkeit entwickelte, das chromatische und das enharmonische, das den Halbton in Vierteltöne spaltete. Die Musikschreibung geschah durch ein doppeltes System der Buchstabennotierung, einer älteren Instrumental- und einer jüngeren Gesangsnotation.
Erhaltene Kompositionen: Erste pyth. Ode Pindars (5. Jht.), Fragment des ersten Stasimons des »Orestes« von Euripides, zwei Apollohymnen aus Delphi (2. Jht.), Lied auf dem Grabmal des Seikilos (100 v.Chr.) Ajax-Päon (um 150 n.Chr.), Drei Hymnen des Mesomedes (2. Jht. n.Chr.), Hymnus, gef. in Oxyrhynchos (etwa 3. Jht. n.Chr.), Instrumentalsätze (Zeit unbestimmt).
Musikschriftsteller (Auswahl): → Plato, → Aristoteles, sein Schüler Aristoxenos, Eukleides, Plutarch, Claudios Ptolemaios, Theo von Smyrna, Nikomachus, Alypios, J. Pollux, → Boetius und → Cassiodorus. – Lit.: F. Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, 1847; R. Westphal, Harmonik und Melopöie der Griechen, 1864; C. v. Jan, Musici scriptores graeci, 1895 (Notendenkmäler, 1899); H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der Gr.M., 1899; Derselbe, Der gegenwärtige Stand der d. Forschung u. die antike Musik, Jb. Peters 1921; H. Huckzermeyer, Aulos und Kithara, 1932. Vgl. die Handbücher der MW. u. W. Vetter, Antike Musik, in Realenzykl. der klassischen Altertumswissenschaft.

Grieg, Edvar Hagerup, der größte skandinavische Komp. des 19. Jhts., geb. 1843 zu Bergen (Norwegen), stand nach 4jähr. Studium am Leipziger Kons. in regem künstlerischem Gedankenaustausch mit → Gade, → Hartmann und → R. Nordraak. 1871 bis 1880 leitete er den Musikverein in Oslo, besuchte auf Kunstreisen Deutschland, Frankreich und Italien und verbrachte seine letzte Lebenszeit auf seinem Landhause Troldhaugen (gest. 1907). Schon seine ersten großen Werke, die Kl.sonate op. 7 und die V.sonate op. 8 künden den ganzen Grieg: seine verhaltene Leidenschaft, seinen Schwung und seine Sanglichkeit. Woher diese stamme, hat er in seinen zahlreichen auf Volksliedgrundlage gestellten Werken keinen Zweifel gelassen (Humoresken, op. 6, Aus dem Volksleben, op. 19, Norwegische Weisen und Tänze, op. 17, 66, 72, Norwegische Tänze für Orch., op. 35, Nordische Weisen für Orch., op. 63 u.a.). Der Volkston, der ihm die Seele füllte und beschwang, durchzieht auch seine großen Werke, vorab seine Meisterschöpfung, die Musik zu Ibsens Peer Gynt (erste Aufführung 1876 in Christiania), die V.sonaten op. 13 und 45, das Streichqu. op. 27, das Kl.konz. op. 16. Chor- und Orch.werke (Suiten: Aus Holbergs Zeit, op. 40, Peer Gynt, op. 46 und 55, Lyrische Suite, op. 54) setzten die Linie der großen Tonschöpfungen fort. Aber nicht minder originell ist G. als Kleinmeister in den zehn Heften der »Lyrischen Klavier-

der Tragödie umfaßte folgende Hauptgattungen von Chorliedern: Parodos (Einzugslieder), Stasimon (meist zweistrophisch), Hypochremata (Tanzchöre und Tanzlieder), Hauptchorgesänge, Abzugsgesänge. Eine wichtige Stelle in der Komödie hatten die Parabase, ein komischer Anredegesang des Chores an die Zuhörer, und die Tanzlieder des die Szene verlassenden Chores (Exodos). Die Hauptinstrumente der G. M. waren die Leiern Kithara und Lyra sowie der Aulos, eine scharfklingende Ob.-art, die in vier Größen gebaut wurde. Neben der Verbindung von Gesang und Instr. (Kitharodie und Aulodie) hatte das reine Instr.spiel (Kitharistik und Auletik) in der klassischen Zeit eine geringere Bedeutung. Erst in der Verfallzeit gewann es viel Boden, als eine Anzahl kleinasiatischer Instr.e nach Griechenland vordrangen (Barbitos, Pektis, Magadis, Psalterion, Sambyke u. a.).

Tonsystem. Theorie. Das griech. Tonsystem (Systema teleion ametabolon) umfaßt zwei Oktaven a′ bis A, als Zusammensetzung von je zwei »getrennten« und zwei »verbundenen« Tetrachorden. Das eine Quart umfassende Tetrachord (dorisch mit Halbton am Ende, phrygisch mit Halbton in der Mitte, lydisch mit Halbton am Anfang, nach griech. Abwärtszählung) ist die Urzelle der G.M. Das Mittelstück des Systema teleion bildet die aus zwei getrennten dorischen Tetrachorden bestehende dorische Oktavgattung (Tonart). Durch Anfügen entsprechender Tetrachorde oben und unten ergaben sich die zu den drei Haupttonarten hinzukommenden Ober- (hyper-) und Unter- (hypo-) Tonarten:

Dorische Tonarten:

e f g a ‖ h c′ d′ e′ (Dorisch)

A* ‖ H c d e f g a — h c′ d′ e′ f′ g′ a′ ‖ h′*

Hypodorisch (Äolisch) — Hyperdorisch (Mixolydisch)

Phrygische Tonarten:

d e f g ‖ a h c′ d′ (Phrygisch)

G ‖ A H c d e f g — a h c′ d′ e′ f′ g′ ‖ a′

Hypophrygisch (Iastisch) — Hyperphrygisch (Lokrisch)

Lydische Tonarten:

c d e f ‖ g a h c′ (Lydisch)

F ‖ G A H c d e f — g a h c′ d′ e′ f′ g′ ‖ h′

Hypolydisch — Hyperlydisch (Hypophrygisch)

* = Hinzugesetzter Ton (Proslambanomenos).

dramatische Folgeerscheinungen vorbereitet (vgl. Bücken, Der heroische Stil in der Oper, S. 79). Über das Verfahren hat G. sich in seinen wertvollen Mémoires ou Essays sur la musique (1789 und 1829, dtsch. von Spazier, 1800) ausgesprochen. Seine jüngst neuentdeckten »Réflexions d'un solitaire« erschienen 1919–1922. Die im Auftrag des belg. Staates herausgegebene Ges.Ausg. der Werke G.s erschien bei Breitkopf & Härtel. – Lit.: M. Brenet, Grétry, 1884; J. E. Bruyr, Grétry, Paris 1931; H. Wichmann, G. und das musikalische Theater in Frankreich, Diss. Bln. 1929.

Gretschaninow, Alexander Tichonowitsch, 1864 zu Moskau geb. Komp., der besonders durch seine Lieder bekannt wurde. Außerdem schrieb er 2 Opern, mehrere Sinfonien und Kammermusik.

Griechische Musik. Als ein unlösbarer Bestandteil war die Musik mit Staat und Kultur der Griechen in einer Weise verbunden, die bis heute die Bewunderung der Nachwelt erregt hat. Die Tonkunst war eine der gewaltigen Mächte, die das Griechentum in allen seinen Lebensäußerungen durchdrangen. Die drei Fragen des → Aristoteles, inwieweit die Musik der Bildung, der Unterhaltung, der sittlichen Lebensführung dienen könne, sind die eigentlichen Lebensfragen der griech. Tonkunst von ihren Anfängen bis zu ihrem Erlöschen gewesen. Dabei ist es das Wunder der G. M. geblieben, daß die Konzentrierung in ihrer ethischen Kraft niemals zu einer Verkümmerung der reinen musikalischen Kunstwirkungen geführt hat. Es ist selbstverständlich, daß eine Musik solcher Haltung ein denkbar enges Verhältnis zu Sprache und Dichtung haben mußte und auch hatte. Das Gesangliche, der gesangliche Ausdruck, eine von den Gesetzen der Deklamation bestimmte Wort-Ton-Beziehung standen deshalb im Vordergrund der griech. Musikinteressen. Die G. M. ersteht auf den Grundlagen der Melodik, der Rhythmik und Dynamik, aber Harmonik und echte Mehrstimmigkeit waren ihr fremd. Auch die vielumstrittenen Begriffe der → Heterophonie und der Krusis (bei Plato, Gesetze, und Plutarch, De musica) können nicht im Sinne eines echt harmonischen oder systematisch mehrst. Musizierens verstanden werden. Der nicht minder vielgedeutete Begriff des Nomos führt in die griech. Musikpraxis hinein. Der Nomos ist sozusagen Grund- oder Urmelodie, »ein aus dem allgemeinen Volksempfinden heraus geborenes melodisches Modell« (W. Vetter, in Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Art. Musik), das der Musiker frei und selbstschöpferisch behandelte und ausgestaltete. Berühmte Nomoskomp.en waren Olympos (etwa 700), Terpander, Klonas, Polymnestos, Sakadas, der Schöpfer des Nomos Phythios auf Apolls Drachenkampf. Die reichere Entfaltung der Musik ging nach dem schlicht-rhapsodischen Vortrag der alten Epen in der Lyrik vor sich (Archilochos von Paros, Alkaios, Anakreon, Pindar, Sappho) und in den bes. in Sparta blühenden Chortänzen (Gymnopädien, Pyrrhiche, Hypochreme). Der Chorgesang in

druck: Kirchenkantaten, in DDT LI–LII, Kl.werke (Monatl. Klavierfrüchte, bei Kallmeyer). – Lit.: Fr. Noack, G.s Kirchenmusiken, Diss. Bln 1916; W. Nagel, G. als Sinfoniker, 1912.

grave, schwer.

grazioso, ital., anmutig.

Greff, Valentin, auch Bakfark, Beckwark=Bockschwanz genannt (1507–1576), aus Siebenbürgen stammender hervorragender Lautenist, dessen Lebensspur fast alle Musikländer berührte. Proben seiner Kompos.en in DTÖ XVIII, 2. – Lit.: H. v. Opienski Beiträge zur Biographie Beckwarks, Diss. Lpz. 1914.

Gregor I., der Große, Papst zwischen 590 und 604. Unter seiner Regierung erfolgte die nach ihm benannte Neuordnung der KM. (Gregorianischer Gesang). S. auch Kirchenmusik I.

Greiner, Albert, geb. 1867 zu Augsburg, betrieb neben seiner dreißigj. Tätigkeit als Volksschullehrer ernste musikalische und gesangliche Studien, zuletzt bei Julius Hey. 1905 begr. Gr. die rühmlich bekannte Augsburger städt. Singschule, deren Direktor er bis 1933 war. Er schrieb Lieder und Chöre sowie: Die Augsburger Singschule in ihrem inneren und äußeren Aufbau (1924).

Grell, Eduard August (1800 bis 1886), Schüler → Zelters und sein Nachfolger als Dir. (1832 Vize-Dir., 1851 erster Dir.) der Berliner Singakad., zugleich Lehrer an der Akad. und Mitglied des Ordens Pour le mérite. Als Komp. huldigte G. in schroffster Einseitigkeit den historischen Bestrebungen der KM. in einem kristallklaren, aber eiskalten reinen Satz seiner Motetten, Psalmen, Kantaten usw. Seine »Aufsätze und Gutachten« gab sein Schüler → Bellermann heraus, der auch eine Biographie G.s veröffentlichte (1899).

Grétry, André Ernest Modeste. Der 1742 zu Lüttich geborene große Meister der franz. Opéra comique war ursprünglich zum Kirchenmusiker bestimmt, wandte sich aber 1765 in Rom, wo er 4 Jahre bei Casali studiert hatte, der Oper zu. Auf den Rat Voltaires ging er nach Paris, schon mit der Absicht, es → Philidor, → Duni und → Monsigny gleichzutun. Schon bei seiner zweiten für Paris geschriebenen Oper Le Huron (1768) winkte ihm der Erfolg, der ihm in einer langen Kette von komischen Opern treu blieb (Le tableau parlant, 1769, Zémire et Azor, 1771, La fausse magie, 1775, Richard Cœur de Lion, 1784, La Caravane du Caire, 1784, Raoul Barbebleue, 1789, Guillaume Tell, 1791, Anacréon chez Polycrate, 1797). Wie Gluck, den er bewunderte, mochte er sich auch von ihm »fast erdrückt fühlen«, erstrebte G. als Ziel der komischen Oper die höchste dramatische Wahrheit und die Einheitlichkeit eines Gesamtkunstwerkes an. So hat er die Opéra comique mit hineingerissen in den dramatischen Aufschwung der Nachbargattung. Dieser Musiker von Geist, als den ihn schon Voltaire angesprochen hatte, führte der Opernbühne zahlreiche Neuerungen zu, als wichtigste das leitmotivische Stilprinzip. Es ist jene »indirekte« Art der Verwendung eines leitenden Tongedankens, die einen bestimmten Bühnenvorgang nicht selbst musikalisch schildert, sondern schon auf ganz bestimmte

als Kons.lehrer tätig: 1920 Nachfolger Regers als Prof. am Leipziger Kons., 1930 Direktor des Sternschen Kons., 1933 Meister an der Akad. der Künste zu Berlin, jetzt Vizepräsident der Reichsmusikkammer, Dr. h. c. – G. ist ein vielseitiger Komp., dessen viel beredete impressionistische Exkursionen ihn niemals der Form – der gemeisterten Form – abspenstig machten. Hauptwerke: Sinfonietta op. 27, Sinfonie op. 39, Bukol. Landschaft op. 81, Comedietta, Divertimento für kl. Orch., Gotische Suite, Sinf. brevis, Kl.konz., Vc.konz., V.-konz., Kl.trio nach W. Raabes Hungerpastor, Kl.quintett »Sehnsucht an das Meer«; Opern: Das Narrengericht (1913), Don Juans letztes Abenteuer (1914), Theophano (1918–1922), Hanneles Himmelfahrt (1927), Schirin und Gertraude (1920), Friedemann Bach (1931). Lieder: Galgenlieder (Morgenstern), Lönslieder, Goethelieder (op. 94) u. a.

Grammophon → Schallplatte.

grandioso, ital., großartig, erhaben.

Graun, Johann Gottlieb, geb. um 1702, hervorragender Geiger aus der Schule Pisendels und → Tartinis, kam nach vorübergehender Wirksamkeit in Merseburg und Arolsen 1732 zum preuß. Kronprinzen Friedrich nach Rheinsberg, der ihn nach der Thronbesteigung zum Konzertm. des Berliner Hoforch.s ernannte. Mit seinen etwa 100 Sinfonien und Ouvertüren ist G. einer der Hauptschöpfer des Berliner Instrumentalstils, der sein Schwergewicht nicht in der Ausbildung der großen Form und Formen hat, sondern in jener, schon vor den »Mannheimern« gepflegten echten Kantabilität der langsamen Sätze. Freilich hat G., der bis 1771 lebte, wie die meisten Berliner Musiker seine Schreibweise seit der Mitte des Jahrhunderts nicht mehr weiter entwickelt. 3 Triosonaten von G. in Riemanns Coll. Mus.

Graun, Karl Heinrich, der 1704 geborene Bruder Johann Gottlieb G.s, erhielt seine musikalische Ausbildung in Dresden, wirkte an der Braunschweiger Oper als Sänger und Vizekm. und ging 1735 zu Kronprinz Friedrich nach Rheinsberg, der ihm 1740 nach Ernennung zum Km. die Errichtung der Berliner Oper übertrug (gest. 1759). G.s 33 Opern und seine geistlichen Werke – Der Tod Jesu, 1755 – sind die beste Repräsentation des gesanglichen Musikgeschmacks des friderizianischen Berlin. Dem Heroischen die Walstatt überlassend, huldigt G. hier voll und ganz der Empfindsamkeit, der »Rührung edler Herzen« im Ausdruck der Zeitsprache. Neudruck der Oper Montezuma auf einen ins Italienische übertragenen Text Friedrichs d. Gr. in DDT XV. – Lit.: K. Mennicke, Hasse und die Brüder G. als Symphoniker, 1906; H. Hoffmann, Die nord. Triosonate um Johann Gottlieb G., Diss. Kiel 1924.

Graupner, Christoph (1683 bis 1760), Leipziger Thomaner, seit 1709 Darmstädter Km., einer der bedeutendsten Zeitgenossen → Bachs, vor dem G. das Thomaskantorat angetragen wurde. Seine KM. und Sinfonik ist ein voller und pomphafter Ausklang der dtsch. Polyphonie des Barockzeitalters. Von seinen für Hamburg geschriebenen Opern hat sich nur eine – Antiochus und Stratonice, 1708 – erhalten. Neu-

sique mesurée à l'antique. – Lit.: M. Brenet, Goudimel, 1898; G. Becker, G. et son œuvre, 1885.

Gounod, Charles (geb. 1818 zu Paris, gest. ebenda 1893), Schüler des Pariser Cons.s und Rompreisträger, zog die Aufmerksamkeit zuerst durch die Oper Sappho (1851) auf sich, der Berlioz ein Fürsprecher wurde, an die sich 1859 der einzigartige Erfolg des Faust (Marguerite) anschloß. Inmitten der damaligen Stagnation der franz. Oper erwuchs hier ein Werk, das zwar keine Revolution machte, aber doch mit hohen künstlerischen Mitteln die Überwucherung des szenischen Prunks und des die Handlung erdrückenden Zeitballetts überwand. Keine der späteren Opern G.s, auch das Meisterwerk Roméo et Juliette, hat den Faust an Wirkungskraft wieder erreicht. G. schrieb u. a. noch zahlreiche Kirchenkompos.en (Te Deum, Stabat mater), Oratorien, Lieder sowie Mémoires d'un artiste (erschienen 1896) und eine Selbstbiographie (erschienen 1875). – Lit.: Prod'homme und Dandelot, Gounod, Paris 1911; A. Soubies und H. de Curzon, Documents inédits sur le Faust de G., 1912.

Grabner, Hermann, geb. 1886, studierte zuerst Rechtswissenschaft, war sodann Kompositionsschüler Max Regers, wirkte seit 1924 als Prof. (und Universitäts-MD.) am Kons. zu Leipzig und seit 1938 an der Staatl. Hochschule f. Musik in Berlin. Die Hauptwerke dieses charaktervollen Musikers sind: Der 103. Psalm, Weihnachtsoratorium, 1922, Die Heilandsklage (Passion, 1928), u. a. Chorwerke; für Orch.: Variationen und Fuge über ein Thema von Bach (1922), Kleine Abendmusik, Vorspiel für großes Orch.; Oper: Die Richterin (1930); Orgelkompos.en, Lieder, Kammermusik. Schriften: Regers Harmonik (1920), Die Funktionstheorie H. Riemanns (1923), Lehrbuch der musikalischen Analyse (1926), Der lineare Satz (1930).

Grade, akademische, der Musik. Der musikalische Doktorgrad (Dr. mus.) wird nur in England seit alters her und jüngst auch in Amerika verliehen. Ihm geht der Baccalaureus (Bachelor) und in Cambridge der Grad des Magister voraus. In Deutschland wird nach dem Studium in MW. als Hauptfach und in zwei Nebenfächern der Dr. phil. durch die philosophischen Fakultäten der Universitäten verliehen. Prof. der Musik ist Amtsbezeichnung an Universitäten und Hochschulen für Musik (Hauptfachlehrer). Außerdem verleiht der Führer und Reichskanzler den Titel Prof. an verdiente Musiker.

Graduale, lat., Gesang auf den Stufen des Altars. S. auch Kirchenmusik I.

Grädener, Karl (1812–1883), wirkte als Kons.lehrer in Hamburg und Wien, schrieb romantisierende Kl.- und Kammermusik sowie ein System der Harmonielehre (1877). Sein Sohn Hermann G. (1844–1929), Violinist an der Hofoper und Prof. am Kons. zu Wien (Lektor an der Universität), veröffentlichte gute Konz.e (für V. op. 22 und 41, für Kl. in d-moll und B-dur, für Vc. op. 45 und 47), Sinfonien, zwei Opern, Chor- und Kammermusik.

Gräner, Paul, geb. 1872 zu Berlin, war zuerst als Theaterkm., dann in verschiedenen Stellungen

und Komp. belg. Abstammung, geb. 1893 zu London, wo er bei → Stanford am Royal College studierte, betätigte sich zuerst als Geiger und Streichquartettspieler, sodann in verschiedenen Stellungen als vorzüglicher Dir. (u. a. Beecham Opera-Company, Covent Garden, Albert Hall, Symphony-Orchester zu Rochester [Amerika]). Die Werke aus G.s erster Schaffenszeit sind etwa bis zu »Hommage à Debussy«, op. 28 von einem impressionistischen Farbenspiel überleuchtet, das ihre Formkonturen in demselben Maße verunklart, wie diese in der neuen Stilepoche immer plastischer und schärfer hervortreten. Hauptwerke dieser Zeit: Sinfonietta op. 34, Streichquartett op. 26, Sextett op. 35, Ballett L'École en crinoline op. 29 u. a.

Gorgia, ital., Gurgel, im übertragenen Sinne der Koloraturgesang im 16. Jht. – Lit.: Chrysander, Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. I. Über die G. oder Koloratur, Vj 1891.

Gossec, François Joseph, geb. 1734 zu Vergnies (Hennegau), faßte 1751 auf Empfehlung → Rameaus in Paris Fuß (zuerst als Dir. der Kapelle des Pächters de la Pouplinière), wo er sich in der Folge als einer der bedeutendsten Organisatoren des franz. Musikwesens betätigte (Begründung der Concerts des amateurs, Reorganisation der Concerts spirituels, Mitbegründung und Mitleitung des aus der École royale de chant hervorgegangenen Cons. z. Paris). Für die großen Revolutionsfeiern schrieb G. L'offrande à la liberté, Le Triomphe de la République und andere Revolutionshymnen. G., der zeitlich erste Vertreter des neuen Instrumentalstiles in Frankreich, leistete nicht weniger Bedeutendes als Kirchen- und Opernkomp. (11 große und 7 komische Opern, mehrere Ballette, darunter die Balletteinlage Les Scythes enchaînés zu Glucks taurischer Iphigenie). Neudruck: Kammermusik u. Sinfonie op. V, 2 in G. Cucuel, Études sur un orch. au 18ième siècle, Paris 1913; Streichqu., hrsg. von Höckner, 1932. – Lit.: Fr. Hellouin, G. et la Mus. française. Paris 1903; L. Dufranc, Gossec, Paris 1927.

Gotik, musikalische. Der Begriff musikalische G. spielt nach einer Zeit ziemlich oberflächlicher Stilvergleichungen neuestens eine große Rolle in Einzelforschung wie in der Stilsynthese. Form-, Raum- und Klang-Probleme, die in der Ars antiqua des 12. Jhts. ins Leben traten, erfuhren in der gotischen Epoche ihre höchste Durchbildung und wurden im burgundisch-niederländ. Zeitalter von neuen künstlerischen Notwendigkeiten abgelöst. – Lit.: H. Besseler, Musik des Mittelalters, in Bückens Handbuch der MW., Potsdam; R. v. Ficker, Gotische Mehrstimmigkeit, Wien 1927; H. J. Moser, Kantorei der Spätgotik; A. Schering, Historische und nationale Klangstile, Jb. Peters 1927.

Goudimel, Claude (um 1505 geboren), während der Hugenottenverfolgung von 1572 zu Lyon getötet. G.s Hauptwerk ist die dreifache Bearbeitung der Marot-de-Bèzeschen Psalmenübertragung (Neuausgabe bei Maldeghem, in Experts Maîtres mus., 1897 und in anderen Neudrucken). G., der auch als Chansonkomp. hervortrat, nahm auch tätigen Anteil an der musikalisch-humanistischen Bewegung der Mu-

Neuer Oden und Lieder, 1742 bis 1752; Neuausgabe DDT LVII.).

Goethe, Johann Wolfgang von, befaßte sich mit der Tonkunst im künstlerischen wie technisch-theoretischen Sinne. In der 5. Abt. der Farbenlehre forderte er den vollkommenen Anschluß der Tonlehre an die allgemeine Physik in der Art, wie er selbst »die Farbenlehre an die allgemeine Naturlehre angeknüpft«. Seine künstlerische Mitarbeit an den Aufgaben der Musik galt dem Singspiel (Dichtungen: Lila; Jery und Bätely; Die Fischerin; Scherz, List und Rache; Erwin und Elmire; Claudine von Villa Bella; Die ungleichen Hausgenossen; Der Zauberflöte zweiter Teil), dem Monodrama (Proserpina, wahrscheinlich für Gluck bestimmt, zuerst vertont von Frhr. v. Seckendorf) u. dem Liede. Die unermeßlichen Anregungen, die die Komp.en von G.s Lyrik empfingen, treten zuerst im Liede der ersten großen Goethe-Komp.en → Reichardt und → Zelter in Erscheinung. G. übersetzte Diderots Dialog Rameaus Neffe, ferner bieten Wertvolles über G.s musikalische Ansichten die Briefwechsel mit → Fr. Rochlitz und → Zelter. – Lit.: L. Pinck, G.s Volkslieder aus Elsaß und Lothringen, Metz 1932; Gedichte von G. in Kompositionen seiner Zeitgenossen, Schriften der G. Gesellschaft Bd. 11 und 31; W. Bode, Die Tonkunst in G.s Leben, 1912; H. Abert, G. und die Musik, 1922; H. John, G. und die Musik, 1928; H. J. Moser, G. und die musikalische Akustik, Liliencron-Festschrift 1910; J. Müller-Blattau, G. und die Kantate, Jb. Peters für 1931; W. Nohl, G. und Beethoven, 1929.

Goetz, Hermann (1840–1876), Schüler von → L. Köhler und → H. v. Bülow, lebte seit 1863 in der Schweiz (bis 1870 als Organist in Winterthur). In seiner Meisterschöpfung »Der Widerspenstigen Zähmung« (1874) führte er die Linie des musikalischen Lustspiels über → Cornelius hinaus eigenartig und selbständig weiter. Außer der nachgelassenen Oper »Francesca da Rimini« (ergänzt von Ernst Frank) schrieb G. u. a. eine Sinfonie, je ein Konz. für Kl. und V., Schillers »Nänie« für Chor und Orch., Kammermusik, Chorwerke, Lieder und Kl.musik. – Lit.: E. Kreuzhage, Hermann G., 1916; G. R. Kruse, Hermann G., 1920.

Goldmark, Karl, jüd. Komp., geb. 1830 zu Keszthely (Ungarn), gest. 1915, schrieb u. a. die einst viel gespielte historische Oper Die Königin von Saba (1875), Ein Wintermärchen (1908), ferner 2 Sinfonien, mehrere Ouvertüren, 2 V. konz.e, Kammermusik, Kl.werke, Lieder.

Goltermann, Georg Eduard (1824–1898), bedeutender Vc.-virtuose (seit 1853 Km. am Frankfurter Stadttheater), schrieb Konz.e und Sonaten für Vc.

Gombert, Nicolas, niederländ. Musiker aus der Schule von → Josquin Desprez, 1530 Magister puerorum zu Brüssel, 1537 Hofkm. Karls V. zu Madrid, einer der bedeutendsten Motettenkomp.en seiner Zeit, der auch in der Chanson Hervorragendes leistete. 4st. Motetten (1541), 5st. Motetten (1539 und 1541), Chansons (1544). Neudrucke bei Commer, Ambros V. – Lit.: D. v. Bartha, Probleme der Chansongeschichte im 16. Jht. ZfMW 1931.

Goossens, Eugène, engl. Dir.

Verwirklichung dieser Ansicht eine neue Methode angenommen. Ich habe mich mit der Szene beschäftigt, große und starke Ausdrücke gesucht und habe vorzüglich dahin getrachtet, daß alle einzelnen Teile meiner Werke unter sich verbunden sein sollten.« Die Iphigenien, die Armida sind die denkbar höchsten schöpferischen Leistungen dieser »neuen Methode«, hinter der – wie eine ungeheure künstlerische Vision – das Drama »nach Art der Griechen« stand. Und doch war das musikalische Drama G.s wie kaum ein anderes Kunstwerk der gleichen Epoche wirklichkeitsgeboren, Produkt einer »neuen Naturnachahmung«, zu der G. sich ausdrücklich bekannte. Als ein Überwinder des musikalischen Rokokos schuf er das Drama in Musik mit reiner Front, erstehend über klaren, wahrhaft klassisch-klaren Grundlinien. G., der den dtsch. Musikgeschmack in der Operngattung zur Herrschaft gebracht hatte – wie der Franzose Marmontel bestätigte –, war es leider nicht mehr gestattet, seinen Bau durch die höchste Plattform der dtsch. Nationaloper zu krönen. Über der schon begonnenen Vertonung von Klopstocks Hermannsschlacht starb G. am 15. Nov. 1787. Neuausgaben: Sechs Triosonaten von 1746 in Riemanns Coll. Mus.; Reformopern, hrsg. von Mlle. Pelletan, Damcke, Saint-Saëns, Tiersot (1873–1896, Breitkopf & Härtel); Iphigenie in Aulis, bearbeitet von R. Wagner; Iphigenie auf Tauris, bearbeitet von R. Strauß; Le Nozze d'Ercole e d'Ebe, DTB XIV, 2 (Abert); Don Juan, DTÖ XXX, 2; Orfeo, DTÖ XXI, 2 (Abert). – Lit.: Thematisches Werkverzeichnis von A. Wotquenne, 1904, Nachtrag 1911 und 1931; St. Wortsmann, Die deutsche G.-Literatur, Diss. Lpz. 1914; Biographien von Schmid, 1854, M. Arend, 1921, J. Tiersot, Paris 1910, J. d'Udine, Paris 1913. R. Haas, G. und Durazzo, 1925: H. v. Waltershausen, Orpheus und Euridice, 1923. P. Brück, Orpheus (ein stilkritischer Vergleich beider Fassungen), Diss. Köln 1926. Gluck-Jahrbuch, hrsg. von H. Abert I–IV, 1914ff.

Godard, Benjamin (1849–1895), franz. Komp. aus der Schule Rebers und →Vieuxtemps', streift in seinen Kl.stücken und Liedern öfter die Grenze der Salonmusik, von seinen 6 Opern wurden einige auch in Deutschland bekannt. G. schrieb u. a. ein Concerto romantique für V. und eine Symphonie gothique (1883).

Göhler, Georg, geb. 1874, studierte am Kons. u. a. d. Universität Leipzig (Dr. phil.), Dir. des Riedel-Vereins, Hofkm. zu Altenburg und Karlsruhe, 1913 Dir. der Neuen Oper und des Lehrergesangvereins Hamburg, 1915 bis 1918 Dir. der Lübecker Sinfoniekonz.e und seit 1922 Dir., der Sinfoniekonz.e in Halle. Als Komp. trat G. mit bemerkenswerten Liedern (Indische Lieder, 53 Löns-Lieder) hervor, ferner schrieb er 2 Sinfonien, Chöre, Kammermusik und die Spieloper »Prinz Nachtwächter« (1908). Auch als Bearbeiter und Musikschriftsteller ist G. tätig (Von musikalischer Kultur, 1908).

Görner, Valentin (1702–1762), seit 1752 MD. am Hamburger Dom, einer der Hauptvertreter des anakreontischen Liedes Hagedornscher Prägung (Sammlung

wirkte. Gelegentlich der Aufführung seines Antigono in Rom erhielt er 1756 den päpstlichen Orden vom goldenen Sporn und nannte sich seit dieser Zeit Ritter von Gluck, im selbstbewußten Stolz eines Künstlers, der die Nobilitierung nur der eigenen Tüchtigkeit zu verdanken hatte. – Wie alle Opernkomp.en neben ihm hat auch G. dem Opernideal → Metastasios seine Huldigung dargebracht, und wie → Jomelli, Perez, → Traëtta u. a. hat auch er es dramatisch vertieft, und hat die von dem Dichter gezogenen Grenzen bis zu einem Punkte geweitet, an dem für ihn die Trennung von Metastasio notwendig und unerläßlich wurde. Neue kompositionstechnische Mittel erwarb sich G. als Komp. der komischen Oper (L'arbre enchanté, 1759, dtsch. Bearbeitung als Der Zauberbaum von M. Arend, 1911; Cythère assiégée, 1759; Le Cadi dupé, 1761; L'ivrogne corrigé, 1760; La rencontre imprévue, 1764, dtsch. Bearbeitung als Die Pilger von Mekka von Arend) und in der tragischen Ballettpantomime im griech. Stil (Don Juan von 1761 nach Angiolini). So vorbereitet, brach G. mit der Tradition der Zeit- und Modeoper und schuf gemeinsam mit dem Dichter → Ranieri de Calzabigi den ersten Block des Reformwerkes: Orpheus (Orfeo ed Euridice, 1762), Alceste (Alkestis, 1767) und Paris und Helena (Paride ed Elena, 1770). In diesen Werken ist der Aufriß der Intrigenoper ersetzt durch einen neuen dramatischen Plan, in dem den Platz der gleichnisreichen und zierlichen Sprache Metastasios »starke Leidenschaften, interessante Situationen, die Sprache des Herzens und eine ständige Abwechslung« einnehmen. Auf dieser Grundlage errichtete G. den Aufbau seines neuen musikalischen Dramas, in dem alles, von der Kunst des seiner wahren Aufgabe wiedergegebenen Sängers bis zum Orch.instr. einzig dem dramatischen Zwecke, und nur ihm, zu dienen hat. »Eine Note mehr oder weniger gehalten, eine Verstärkung des Tones, eine Vernachlässigung des Tempos, ein Triller, eine Passage usw. kann die Wirkung einer Szene vollständig zerstören« (Dedikationsschreiben zu Paris und Helena). Das Hauptkennzeichen des neuen dramatischen Stiles aber war das seit Orpheus grundsätzlich beibehaltene und den neuen Aufgaben immer feinsinniger angepaßte orchesterbegleitete Rezitativ. – Der zweite Teil des Reformwerkes spielte sich auf dem Boden der franz. Oper ab, für die G. – außer der Umarbeitung von Orpheus und Alceste –, die Iphigenie in Aulis, 1774, Armida, 1777, die Iphigenie auf Tauris, 1779, und Echo und Narzissus, 1779, schrieb. Einen doppelten Sieg erstritt der stahlharte Meister auf diesem Gelände der fortgesetzten Opernkämpfe einmal über die überalterte franz. Dramatik wie über den von der Pariser Italienerpartei ihm als Konkurrenten entgegengestellten → Nicola Piccini. G. faßte damals seine Grundsätze als dramatischer Komp. in die Worte zusammen: »Da ich die Musik nicht nur als eine Kunst, die das Gehör ergötzt, sondern als eines der größten Mittel, das Herz zu rühren und die Leidenschaften aufzuregen betrachte, so habe ich in der

ein V.konz., 7 Streichqu.e und viel sonstige Kammermusik, Kl.-werke, Lieder, Kantaten, mehrere Ballette, Musik zu Wildes Salome, Chorwerke. – Lit.: V. Belajew, Glasunow, 1921; J. Glebow, Glasunow, Versuch einer Charakteristik, Leningrad 1924.

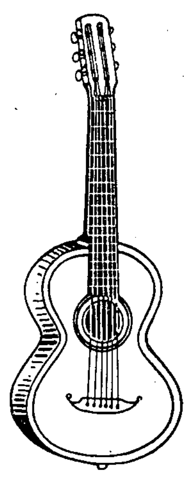
Glinka, Michael Iwanowitsch, geb. 1804 im russ. Gouvernement Smolensk, studierte bei J. Field sowie in Italien und Deutschland, und legte trotz dieser kosmopolitischen Erziehung die Grundlagen der nationalruss. Tonkunst. Außer den Opern »Das Leben für den Zaren«, 1836, und »Ruslan und Ludmilla« (nach Puschkin), 1842, schrieb G. zwei span. Ouvertüren, die Orch.-fantasie »Kamarinskaja«, viel Kammermusik, Kl.werke, Kantaten, Chöre und 85 Lieder. Auf seine Zeitgenossen hat G. mit der Kraft eines Neuerers gewirkt. »Seine Melodien haben ganz unerwartete Akzente und Perioden von seltsamem Reiz, er ist ein großer Harmonist und behandelt die Instrumente mit einer Sorgfalt und einer Kenntnis der geheimsten Hilfsquellen, daß sein Orchester zu einem der modernsten, neuesten, lebhaftesten Orchester wird, das man hören kann« (Berlioz). – Lit.: G.s Gesammelte Briefe, hrsg. von Findeisen, 1907; Findeisen, Michael G., 1898; O. v. Riesemann, Monographien zur russ. Musik I, 1922.

glissando, ital., gleitend. Das G. ist ein Anschlageffekt auf den Kl.instr.en, bei dem die Finger verschiedenartige Stellungen (beim einfachen G. Schmalseite, bei Untertasten-G. senkrechte Stellung) zur Tastatur einnehmen müssen. In der virtuosen Literatur spielt es eine große Rolle.

Glocke, metallenes, mit einem Klöppel angeschlagenes Instr., dessen Klangreinheit abhängig ist von dem Verschmelzen des Schlag- und Grundtones zu einem Hauptton und dessen Verhältnis zu den übrigen Teiltönen. Im Abendland sind Kirchenglocken seit dem 6. Jht. und Glockenspiele seit dem Mittelalter bekannt. Im Orch. wurden G.n seit der franz. Revolutionszeit (d'Alayrac, Cherubini) verwandt, später in der Form von abgestimmten Stahlröhren bzw. -platten. – Lit.: H. Löbmann, Glockenkunde, 1915; P. Griesbacher, Glockenmusik, 1927 und 1929; J. Biehle, Glockenkunde, 1913; Derselbe, Wesen, Wertung und Gebrauch der G.n, 1916; → auch Literaturangaben in der J. Biehle-Festschrift, 1930; E. Gleichmann, Die G. in Volksglauben, Sage und Dichtung, 1930.

Gluck, Christoph Willibald, wurde am 2. Juli 1714 als Sohn eines Försters zu Erasburg (Oberpfalz) geboren, erhielt die Anfänge seiner musikalischen und wissenschaftlichen Ausbildung in Prag (Schüler Czernohorskys?) und beendete sein Studium in vierjähriger Arbeit bei → Sammartini in Mailand. Hier trat er 1741 mit einer ersten Oper Artaserse an die Öffentlichkeit, der bis 1745 noch 9 weitere für ital. Bühnen folgten. Die sich anschließenden Kunstfahrten führten G. nach Paris und London, wo er mit Händel zusammentraf, dann als Km. der Mingottischen Theatergesellschaft bis nach Kopenhagen, und schließlich nach Wien, wo er seßhaft wurde und von 1754 bis 1764 als Km. der Hofoper

land vor allem durch die Wandervogelbewegung (Zupfgeige) geworden ist. Neben der sechssaitigen G. in der Stimmung E A d g h e′ wird in der heutigen Jazzmusik die hawaische G. »Ukele« in der Stimmung E A e a cis′ e′ verwandt. – Lit.: J. Zuth,



Handbuch der Laute und der G., 1926ff.; Derselbe, Das künstlerische G.spiel, 1930; I. Wolf, Handbuch der Notationskunde II (G.tabulaturen). Publikationen von Morphy, Chilesoti, D. Bruger u. a.

Giustiniane, volkstüml. Scherzlieder des 16. Jhts., tragen ihren Namen nach dem venezianischen Dichterkomp.en Leonardo Giustiniani (um 1385–1446).

giusto, richtig, passend.

Glareanus (Heinrich Loris aus dem Kanton Glarus), geb. 1488, studierte in Köln (Magister, 1512 Poeta laureatus), lebte und lehrte seit 1514 in Basel und Paris und starb 1563 zurückgezogen in Freiburg i. Br. Durch sein musikwissenschaftliches Hauptwerk Dodekachordon, 1547, in dem das System der acht Kirchentonarten auf zwölf erweitert wurde, stellte sich G. in die erste Reihe der zeitgenössischen Musikschriftsteller. Weitere Schriften: Isagoge in musicen, 1516; Boethius-Ausgabe (mit M. Rota), 1546. – Lit.: O. Fr. Fritzsche, Glareanus, 1890.

Glasenapp, Karl Friedrich (1847 bis 1915), Wagner-Forscher, gab zwischen 1894 und 1911 seine monumentale Wagner-Biographie in 6 Bdn. (1. Aufl. in 2 Bdn. 1876 und 1877) heraus. Außerdem: Wagner-Lexikon (mit H. v. Stein, 1883), Wagner-Enzyklopädie, 1891, Wagners Bayreuther Briefe 1907, Familienbriefe an R. Wagner, 1907, Siegfried Wagner, 1906ff.

Glasharmonika, ein von Benjamin Franklin 1762 in vervollkommneter Form hergestelltes Instr., bei dem eine Anzahl von Glasschalen mit den Fingern zum Erklingen gebracht werden. Die Beliebtheit des zartklingenden Instr.es in der klassischen Epoche war so groß, daß selbst Mozart Kompos.en – für die blinde Harmonikaspielerin Marianne Kirchgessner – schrieb. – Lit.: C. F. Pohl, Zur Geschichte der G., 1862.

Glasunów, Alexander, geb. 1865 zu Petersburg, Schüler von Rimsky-Korssakow, 1899 Prof. und 1905 Direktor des Petersburger Kons.s. Als Komp. löste sich G. schon früh von der Richtung seines Lehrers wie der der russ. »Novatoren« los und strebte dem Ideal einer formfesten und »absoluten« Musik zu. Seine Hauptwerke sind 8 Sinfonien, 2 Serenaden, 5 Orch.-suiten, 6 Ouvertüren, 2 Kl. konz.e,

E. Kneschke, Die 150jähr. Geschichte der G., 1893; R. Linnemann, 150 Jahre G., 1921.

Giannini, Dusolina, 1902 zu Philadelphia geb., hervorragende ital. Sängerin.

Giardini, Felice de (1716–1796), Violinist aus der Schule von → Somis, dessen Wirken vor allem als V.direktor (leader) bei den großen Musikfesten vornehmlich England gewidmet war, schrieb eine Fülle von V.musik, unter der einzig die 42 Soloviolinsonaten des Gedenkens der Nachwelt wert sind. – Lit.: Pohl, Haydn und Mozart in London.

Gibbons, Orlando (1583–1625), Organist der Westminsterabtei und Oxforder Doctor of music, einer der feinsinnigsten engl. Virginalisten und auch trefflicher Vokalkomp. Neuausgabe der Kirchenwerke in Tudor Church Music, Bd. IV, der Madrigale durch Fellowes, 1914, der Virginalwerke durch Rimbault, 1847 bzw. 1908. – Lit.: E. H. Fellowes, Orlando G., 1925.

Gieseking, Walter, geb. 1895, bedeutender Pianist aus der Schule von K. Leimer in Hannover, veröffentlichte mehrere Kompos.en für Kl.

Gigli, Benjamino, geb. 1890 zu Recanati, hervorragender Tenor aus der Schule von Antonio Cotogni, Rom.

Gigue (ital. Giga). A. Franz. Bezeichnung der mittelalterlichen »Geigen«.

B. Der in der schottischen und irischen Jig beheimatete Tanzsatz, der über die franz. Lautenmusik in die frühbarocke Suite eindrang, behielt durch alle Wandlungen seinen heiteren und munteren Grundcharakter bei. Im Hochbarock zeigten Verfallserscheinungen (äußerste Schnelligkeit und Flüchtigkeit [Mattheson]) das baldige Ende und das Aussterben der G. an. – Lit.: W. Dankert, Geschichte der G. 1924.

giocondo, giocoso, ital., scherzend, fröhlich.

Giovanni da Cascia (G. de Florentia), geb. um 1270 zu Cascia im Florentinischen, berühmter Organist und Madrigalist, lebte von 1329 bis 1351 am Hofe zu Verona. G. d. C. ist einer der markantesten Frühmeister der Florentiner → Ars nova. – Vgl. die Lit. über die Ars nova.

Giovannini, ital. Violinist und Komp., der zwischen 1740 und 1780 in Berlin lebte, machte sich bes. durch Lieder bekannt (in Gräfes Oden von 1741 und 1743), am meisten durch das vielfach Bach zugeschriebene »Willst du dein Herz mir schenken«. – Lit.: A. Heuß, ZfMW 1925.

Gitarre (span. guitarra; franz. guiterre), ein zur Lautenfamilie gehörendes Zupfinstr., unterscheidet sich von dieser durch die elliptische Form, den flacheren Boden und die Zargen.

Schon J. de Grocheo (um 1300) führt die von Mauren nach Europa eingeführte G. (quitarra saracenica) unter den wichtigsten Saiteninstr.en seiner Zeit an. In Spanien und Italien blieb die G. in der Folge ein Volksinstr., während sie in Deutschland erst in der zweiten Hälfte des 18. Jhts. in den Vordergrund trat und im Biedermeier sich das Interesse weitester Kreise eroberte. Der Wegfall der früheren Doppelsaiten brachte die Erleichterung der Spielweise, als notwendige Voraussetzung für ein Volksinstr., wie es die G. in Deutsch-

Die Tenorpartien in Mozarts Opern, Diss. Königsberg 1930. Zur Gesangshygiene: A. Avellis, Der Gesangsarzt, 1896; R. Imhofer, Die Krankheiten der Singstimme, 1904; H. Gerber, Die menschliche Stimme und ihre Hygiene, 3. Aufl. 1918.

Geschichte der Musik → Musikgeschichte.

Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates, in Wien, gegr. 1812 von L. v. Sonnleithner, rief 1817 ein Kons. und die Gesellschaftskonz.e (Singverein und Gesellschaftsorch.) ins Leben, die u. a. von → Brahms, → Hans Richter, → Franz Schalk, → Furtwängler geleitet wurden. – Lit.: C. F. Pohl, Die Ges. d. Musikfreunde und ihr Konservatorium, 1871; Mandyczewski, Geschichte der Ges. d. Musikfreunde, 1912.

Gesellschaft für Musikforschung gab die Monatshefte für Musikgeschichte sowie die Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke heraus.

Gesualdo, Carlo, Fürst von Venosa (um 1560 bis 1614), trefflicher Lautenspieler und einer der eigenartigsten und interessantesten Madrigalisten seiner Zeit. Wir sehen heute in ihm nicht mehr den »im Irrgarten der Modulation herumtaumelnden Kavalier«, sondern einen Experimentator mit feinstem Ohr, der als Harmoniker Dinge wagte, für die erst eine weit spätere Zeit das rechte Verständnis aufbringen konnte. Von G. erschienen sechs Bücher 5st. Madigale zwischen 1594 und 1611, 6st. nachgelassene Madrigale 1626. Neudrucke bei → Torchi, → Schering u. a. – Lit.: Keiner, Die Madrigale des Gesualdo v. V., 1914; C. Gray und Ph. Heseltine, Carlo G., London 1926.

Gevaert, François Auguste (Baron), geb. 1828 bei Oudenarde, setzte seine in Gent begonnenen Studien im Ausland fort, war 1867 bis 1870 Dir. der Großen Oper in Paris und seit 1871 Dir. des Brüsseler Kons.s (gest. 1908). G., der auf eine erfolgreiche Laufbahn als Opernkomp. zurückblicken konnte, wandte sich mehr und mehr der musikgeschichtlichen Forschung zu, in der er Hervorragendes geleistet hat. Seine Hauptschriften: Traité gén. d'Instrumentation, 1863 und 1885, (deutsch von → Hugo Riemann, 1887); Cours méth. d'Orchestration, 1890); Histoire et théorie de la mus. de l'antiquité, 1875–1881; Les problèmes mus. d'Aristote (mit C. Vollgraff, 3 Bde.), 1899–1902; Les Origines du chant liturgique, 1890 (dtsch. von Riemann, 1891); Traité d'harmonie, 1905 und 1907. G. ist Herausgeber der Ariensammlung Les gloires de l'Italie, 1868, sowie des Répertoire class. du chant français, Paris (ohne Jahr). – Lit.: E. Closson, François G., Brüssel 1928.

Gewandhauskonzerte in Leipzig. Die G. führen ihren Stammbaum auf die schon im 17. Jht. blühenden Coll. Mus. zurück. Kantor → Doles veranstaltete vom 1. März 1743 ab im »Saal zu den drei Schwanen« Abonnementskonz.e, die → J. A. Hiller von 1763 als Liebhaberkonz.e im »Königshause« fortsetzte. Im Gewandhaus (dem ehemaligen Zeughaus) fanden die Konz.e seit 1781 statt, im Neuen Gewandhaus (Konzerthaus) seit 1884. – Lit.: A. Dörfel, Geschichte der G., 1881;

Oper behandelt er den Gesang ebenso, wie der französische Komiker seinen Dialog behandelt. – Er besitzt die Kunst, ganz verschiedene Register der Stimme, je nachdem es der Sinn des Textes erfordert, aufzuziehen. Die Kraft seiner Stimmittel weiß er ausschließlich für die dramatisch entscheidenden Momente aufzusparen.«

Die St. mit »vollem und hellem Laut«, wie sie M. Prätorius der »halben und erzwungenen« Falsettst. entgegenstellt, kann man wohl als das deutsche Stimmideal ansehen. Die dtsch. G.-kunst hat dieses Ideal teils in schwerem Kampfe mit dem ital. bel canto verteidigen und verwirklichen müssen, teils hat sie aber auch hier einen Ausgleich gefunden, den Mozarts Gesangspartien am reinsten verkörpern. Die dtsch. gesangliche Grundforderung richtet sich ebensosehr an den Wortausdruck wie an den Ton, den St.klang. Freilich läßt hier die dtsch. Forderung dem G. weit größeren Spielraum als der franz. gesangliche Deklamationsstil. Bachs und Wagners Gesangspartien sprechen im Singen beide gleich »richtig«, aber in welch grundverschiedener Beziehung von Wort und Ton. Diese wesentlichen Aufgaben der dtsch. G.-kunst hat Wagner in die bemerkenswerten Worte zusammengefaßt: »Hierfür bestand mein notgedrungen einfaches Verfahren darin, daß ich ihn (den Sänger) unter dem Singen wirklich sprechen ließ, die Linien der Gesangsbewegung ihm aber dadurch zum Bewußtsein brachte, daß ich ihn in vollkommen gleichmäßiger, ruhiger Betonung die hierfür geeigneten längeren Perioden, in welcher er zuvor mehrere Male leidenschaftlich respiriert hatte, auf demselben einen Atem von ihm singen ließ; worauf ich, wenn dies gut ausgeführt war, die Bewegung der melodischen Linie durch Anschwellung und Akzent nach dem Sinn der Rede seinem natürlichen Gefühl selbst zu leiten übergab. Hier war es mir, als ob ich an dem Sänger die wohltätige Wirkung der Rückkehr aus einer überreizten Empfindung zu ihrer natürlichen Strömung wahrnähme, als ob ihr zuvor unnatürlich gehetzter und gespreizter Gang jetzt, in seine richtige Bewegungsnorm zurückgeleitet, ihm zu einem unwillkürlichen Wohlgefühle von sich selbst geworden wäre.« Wagner spricht dann noch von einem besonderen physiologischen Erfolg seiner Methode, dem Verschwinden des Krampfes, der den Sängern die sog. Gaumentöne abnötigt. – Lit.: Gesangsschulen von Vaccai, Concone, Bordogni, Panseron, Marchesi, Garcia, Hauser, J. Stockhausen, J. Hey, Fr. Schmitt, C. van Zanten; K. Scheidemantel, Stimmbildung, 1907; R. Schwartz, Die natürliche Gesangstechnik, 1922; Forchhammer, Theorie des Singens und Sprechens, 1921; A. Thausing, Die Sängerstimme, 1929. Geschichtliches: Biehle, Die Stimmkunst, 1931–1932; B. Ulrich, Die Grundsätze der Stimmbildung v. 1474–1640, Diss. Berlin 1910; Haböck, Die Kastraten, Wien 1927; E. Ross, Die deutsche und italienische Gesangsmethode des 18. Jhts., Diss. Königsberg 1927; M. Högg, Die Gesangskunst der Faustina Hasse und das Sängerinnenwesen ihrer Zeit, Diss. Berlin 1931; Killer,

im engeren Sinne) oder die Gesangsdynamik (Abstellung von St.fehlern wie Knödeln, Drücken, Pressen, Ausgleich der Register, richtige Luftfunktion, Messa di voce).
4. Kunst des richtigen Vortrags.
B. Geschichte der Gesangskunst. Im griech. und röm. Altertum bestand neben der Kunst des rednerischen Vortrages (Rhetorik) auch eine auf hoher Stufe stehende G.kunst, von der keine Zeugnisse auf die Nachwelt gekommen sind, da sie eine improvisatorische Praxis war. Möglicherweise hat die melismatische Gesangsweise der Griechen (odai kechymenai) auf den mittelalterlichen Verzierungsgesang der Jubilationen stark eingewirkt. Gerade das Singen der sog. Jubilationen in Melismen, an denen »die Zunge der Sänger sich erfreute« (→Cassiodor), zeigt die G.kunst des frühen Mittelalters, die ihre Zentrale in der röm. Schola cantorum hatte, auf großer Höhe. Nach dem Ausschluß der Frauenst.n aus dem Kirchengesang schon im frühen Mittelalter traten Knabenst.n und die technisch sehr hochstehenden Falsettisten (Alti naturali) an ihre Stelle. Von 1600 ab wurden die Naturfalsettisten durch die Kastraten verdrängt.
Der sich mehr und mehr verfeinernde Ausdrucks- und Koloraturgesang der Renaissance war eine der Hauptursachen, die die → Monodie herbeiführten, die sich selbst sogleich auf das Können hervorragender Sänger stützte. → Caccini und die übrigen Frühmonodisten verwandelten das »cantar con grazia« (die angenehme Singart) der Renaissancesänger in einen Sologesang (bel canto), der alle technischen Mittel und Verzierungsweisen in den Dienst des dramatischen und lyrisch-monodischen Ausdrucks stellte (»Ich habe keineswegs die Absicht, mich der Ausschmückungen des Gesanges zu berauben«, sagt schon → Gagliano in der Vorrede der Oper Dafne von 1608). Das italienische G.ideal der reinen, klaren, gleichmäßigen, starken und doch wieder milden St., wie es schon Cerone (El Melopeo, 1613) beschreibt, wurde für fast zwei Jahrhunderte durch die Kastraten und die großen Sängerinnen der ital. Oper verwirklicht (berühmte Kastraten: Ferri, Senesino, Nicolini, Caffarelli, Salimbeni; Sängerinnen: Cuzzoni, Faustina Hasse-Bordoni, Caterina Gabrieli, L. Agujari, gen. La Bastardella, A. Catalani, Adelina Patti u. a.).
Von der französischen G.-kunst ist zu sagen, daß sie gegen die natürlichen Hindernisse der Sprache (offene Vokale, Nasallaute) ihr Eigentümliches und Charakteristisches wiederum in einem sprachlichen Phänomen, nämlich dem Deklamatorischen gefunden hat. Wie ein roter Faden zieht sich das Urteil durch die Jahrhunderte, daß der franz. G. mindestens ebensoviel redend als singend sei. In dieser Hinsicht äußerte W. H. Riehl eine Ansicht, die hier die Gesamtsituation beleuchten möge, über den berühmten Tenor der Großen Oper G. H. Roger (1815 bis 1879): »Roger singt dergestalt, daß man ganz und gar vergißt, daß er überhaupt singt. Man hält diesen Gesang für die natürliche Sprache. Man hat sich gewundert, daß Roger mitunter so wenig Stimme entfalte. In der komischen

G. gab in der → Prätorius-Ges.Ausg. die Musae Sioniae sowie die Hymnen von → Finck heraus.

Gerbert, Martin (1720–1793), seit 1736 Fürstabt der Benediktiner zu St. Blasien, gab 1784 das dreibändige Werk Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum heraus, eine Hauptquelle der mittelalterlichen Musik. G. schrieb ferner: Iter Allemanicum, accedit Italicum et Gallicum, 1765 f.; De cantu et musica sacra (2 Bde.), 1774; Monumenta veteris liturgiae Allemanicae, 1777–1779. – Lit.: J. Bader, Martin G., 1875; A. Lamy, Martin G., 1898; E. Hegar, Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung bei G., Burney und Hawkins, Diss. Freiburg 1932.

Gerhardt, Paul (1607–1676), von 1657 bis 1666 Diakonus an der Berliner Nicolaikirche, seit 1669 in gleicher Stellung in Lübben, der hervorragendste evang. Liederdichter seiner Zeit. »Ohne zu opitzieren, steht er doch auf der technischen Höhe, die das zweite Viertel des Jahrhunderts in der Ausbildung des Opitzschen Liedtypus erreicht hat« (G. Müller). Seine bekanntesten Lieder sind: O Haupt voll Blut und Wunden; Befiehl du deine Wege; Du meine Seele singe; Nun danket alle und bringt Ehre; Ist Gott für mich; Gib dich zufrieden; Nun ruhen alle Wälder. – Lit.: A. Aellen, Quellen und Stil der Lieder Paul G.s, 1912; H. Petrich, Paul G., 1914.

Gerle, Hans, berühmter Lautenist und Geigenbauer des 16. Jhts., gest. 1570 zu Nürnberg, veröffentlichte Musica teusch auf den Instrumenten der großen und kleinen Geygen (1530 und spätere vermehrte Aufl.) . . . Ein newes sehr künstliches Lautenbuch (1552), Tabulatur auff die Laudten (1533). – Lit.: Tappert, Die Lautenbücher des Hans G., MfM 1886.

Gerster, Ottmar, 1897 zu Braunfels geb. Bratschenvirtuose und Komponist. Schrieb je ein Konz. für Bratsche und für Kl., eine Oper (Liselotte), Kammer- und Chormusik, Lieder.

Gesang. Der G. ist eine Funktion der menschlichen St., eines tonerzeugenden Apparates, der nicht selbst isoliert ist, vielmehr mit zahlreichen Organen des Körpers in Verbindung steht.

A. Stimme und Stimmbildung. Die an der St.bildung beteiligten Organe sind Lungen, Kehlkopf, Stimmbänder (St.lippen) und das Höhlensystem des Ansatzrohrs. Alle diese Teile wirken beim G. zusammen, und nur im richtigen Zusammenarbeiten aller Organe des gesamten Stimmapparates kommt die gute gesangliche Leistung zustande. Beim ungelernten Sänger (Natursänger) erfolgt beim Singen vom tiefsten zum höchsten Ton ein Umschlagen der St., der Übergang von einem »Register« zum andern. Die Hauptregister sind Brust- und Falsett- (Kopf-) St., zwischen denen noch das Mittelregister (Voix mixte) unterschieden wird. Bei der Brustst. schwingen die St.lippen in ihrem ganzen Umfang, bei der Falsettst. nur mit ihren inneren Rändern.

Die Grundlagen der St.bildung sind:

1. Reinheit, Klarheit und Ausdauer des St.organs.
2. Richtige Sprechtechnik (dialektfreie Aussprache).
3. Die Atemtechnik (St.bildung

forderungen an das technische und geistige Können des Ausführenden stellte. »Ein vollstimmiges und mit vielen Instrumenten begleitetes Stück« – sagt Quantz über das G.spiel – »erfordert auch ein vollstimmiges und starkes Accompagnement. Ein mit wenig Instrumenten besetztes Concert verlanget in diesem Stücke schon einige Mäßigung, besonders unter den concertierenden Stellen. Man muß alsdenn Acht haben, ob dieselben Stellen nur mit dem Basse allein, oder auch mit den anderen Instrumenten begleitet werden, ob die concertierende Stimme schwach oder stark, in der Tiefe oder Höhe spiele, ob sie aneinander hangende und singende, oder springende Noten, oder Passagien auszuführen habe, ob die Passagien gelassen oder feurig gespielet werden, ob dieselben consonierend sind, oder ob sie, um in eine fremde Tonart auszuweichen, dissonieren, ob der Baß eine langsame oder geschwinde Bewegung darunter hat, ob die geschwinden Noten des Basses stufenweise oder springend gesetzet sind: oder ob sie zu vieren oder achten auf einerlei Tönen vorkommen, ob Pausen oder lange Noten und kurze Noten unter einander vermischet sind . . .«
Die G.schrift, die G.bezifferung: Dreiklänge bleiben unbezeichnet, die 6 erfordert den Sextakkord, $\frac{6}{4}$ den Quartsextakkord, 7 den Septakkord (Umkehrungen: $\frac{6}{5}$ Quintsextakkord, $\frac{4}{3}$ den Terzquartakkord, 2 den Sekundakkord), 9 den Nonakkord. Die Versetzungszeichen ♯, ♭ gelten für die Terz des Dreiklanges, chromatische Veränderungen werden durch Voranstellen der Zeichen ♯, ♭ vor die Zahlen angezeigt, die durchstrichene Zahl bedeutet chromatische Erhöhung. Waagerechte Striche über dem Baß geben das Liegenbleiben der betr. St. bzw. Harmonie an, die Null (0) über der Baßst. weist auf das Aussetzen (Pausieren) der übrigen St.n hin. – Lit.: Generalbaß-Schulen von A. Werkmeister (1698, 2. Aufl. 1715), J. D. Heinichen (1728), G. Ph. Telemann (1734), Johann Mattheson (1731 und 1735), J. Daube (1756), F. W. Marpurg (1755–1758), Kirnberger (1781), D. G. Türk (1791 und 1800). E. Ulrich, Studien zur deutschen Generalbaßpraxis des 18. Jhts., 1932; H. Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel, 6. Aufl. 1928,; H. Grabner, Generalbaßübungen, 1936.

Generalpause nennt man das Aussetzen aller St.en in einer Kompos. für mehrere Instr.e.

Gerber, Ernst Ludwig (1746 bis 1819), Hoforganist zu Sondershausen, gab 1791/1792 sein wertvolles historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler heraus, dem er 1812–1814 das vierbändige »Neue historisch-biographische Lexikon der Tonkünstler« folgen ließ. Seine Bibliothek (Kat. 1804) übernahm die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. – Lit.: Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst II.

Gerber, Rudolf, geb. 1899, dtsch. Musikforscher, Schüler (und Assistent) von H. Abert, habilitierte sich 1928 in Gießen (seit 1933 Prof. der MW.), schrieb u. a.: Der Operntypus J. A. Hasses und seine textlichen Grundlagen, 1925; Das Passionsrezitativ bei Schütz, 1929; Die deutsche Passion von Luther bis Bach, 1931.

das Ganze auch in seinen Teilen bei Gelegenheit bestehen und allenfalls noch hier und da stutzen wird. Es will etwas Ganzes sehen, dieses Ohr, eine Tongestalt mit einem Gesicht.« Als ein Sonderfall des musikalischen G.ses wird öfter die Fähigkeit bezeichnet, die Höhe der Töne direkt und ohne Hilfsmittel zu bestimmen und zu benennen (absolutes Gehör). Das musikalische G. ist bei dieser Bestimmung nur dann beteiligt, wenn diese Fähigkeit durch Übung erworben wurde. In der Regel aber ist das sog. absolute Gehör angeboren. – Lit.: C. Stumpf, Tonpsychologie, 1883 und 1890; J. Kobelt, Das Dauergedächtnis für absolute Tonhöhen, AfMW II; L. Weinert, Untersuchungen über das absolute Gehör, Diss. Hamburg 1929.

Gegenbewegung → Kontrapunkt.

Geige → Violine.

Geminiani, Francesco, geb. 1674 zu Lucca, bekannter Geiger und Komp. aus der Schule → Corellis und → A. Scarlattis, wirkte von 1714 ab (mit Unterbrechung eines 6jährigen Aufenthaltes in Paris) in England, wo er 1762 starb. G., der in London mit → Händel als einzigem ebenbürtigem Begleiter seiner Konz.e musizierte, zeigt sich vor allem in seinen Fugensätzen als einer der letzten großen Könner des ital. Hochbarocks. Freilich verfiel er schließlich – wie das Beispiel seines 1739 in »verzierter« Bearbeitung herausgegebenen op. 1 zeigt – in einen virtuosen Schnörkelstil. Seine Hauptwerke sind 24 V.sonaten mit Bc. op. 1 und 4, Concerti grossi op. 2, 3, die V. schule Art of Playing on the violon, 1731 und spätere Aufl., The Art of Accompaniment, 1735.

Gemischte Stimmen (gemischter Chor), die Verbindung entweder von allen vier Hauptstimmgattungen oder doch von je einer Männer- und Frauenstimmgattung. G. St. bei der Orgel s. auch Mixtur.

Generalbaß bedeutete ursprünglich die Generalstimme, die – wie Prätorius (Syntagma III, 98) sagt – ein vielst. Werk »in sich begreifet«. Diese Definition läßt noch die Zusammenhänge des jungen G.es mit der älteren Praxis des Spielens aus der → Tabulatur bzw. → Partitur erkennen. Die letzte Vorstufe des G.es bildete der → Basso continuo des → Viadana, der die Grundlage abgab für die mit Bezifferungen versehenen Bässe der Erstlingswerke der Florentiner Monodisten (→ Monodie.). Von jetzt ab blieb das G.spiel über der bezifferten Baßstimme eine Hauptstütze der Musikpraxis der nächsten anderthalb Jahrhunderte, sowohl in der Kammer- und Orch.musik wie in der Oper und KM. Der den G. ausführende Organist bzw. Kl.-spieler (Cembalist) war ein wesentlicher und unentbehrlicher Faktor des Musizierens. »Auch bey den stärksten Musiken, in Opern, sogar unter freiem Himmel, wo man ganz gewiß glauben sollte, nicht das Geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt.« Mehr und mehr wurde der G.spieler im Barockzeitalter zu dem, der das Tonstück durch seine ausfüllende Ausführung zusammenhielt. Die G.lehren legten nur das technische Fundament, das G.-spielen aber wurde zu einer Kunstfertigkeit, die höchste An-

geboren um 1556 zu Caravaggio, 1582–1609 Kirchenkm. in Mantua, wo er 1622 starb. Seine Tanzmadrigale (5st. Balletti di cantare, sonare e ballare [1591]) und Kanzonetten (3st. Canz. von 1592 und 1595; mehrere Neudrucke) gehörten zu den beliebtesten ihrer Gattung. 2st. »Spielstücke« erschienen 1933 im Bärenreiter-Verlag.

Gaultier, Denis (zwischen 1600 u. 1610–1672), das bedeutendste (»l'illustre«) Mitglied einer weitverzweigten franz. Lautenistenfamilie, dessen Hauptwerk, die Suitensammlung »La Rhétorique des Dieux« von A. Tessier als Faks.-Ausgabe 1932 veröffentlicht wurde. – Lit. O. Fleischer, Denis G., Vj II.

Gaviniès, Pierre (1726–1800), franz. V.virtuose, seit 1796 Prof. am Pariser Cons., dessen Ruhm als trefflicher Pädagoge vor allem auf seinen »24 Exercises pour le violon« beruht. – Lit.: L. de la Laurencie, G. et son temps, 1922.

Gavotte, alter, aus dem franz. Branlezyklus stammender Tanz, im C oder ¢-Takt, der seit der Mitte des 17. Jhts. ein häufiger Gast der Suite wurde. »Ihr Affekt ist eine rechte jauchzende Freude, das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigentum dieser Melodien-Gattung, und keineswegs das laufende. Fürs Clavier setzt man auch gewisse Gavotten, die große Freiheit gebrauchen, es aber doch nicht so arg machen, als die gefiedelten« (Mattheson, Kern melodischer Wissenschaft).

Gebundene Schreibart → Kontrapunkt.

Gedackt (von decken) nennt man die oben verschlossenen Orgelpfeifen. Ihr Ton ist um eine Oktave tiefer als der einer entsprechenden offenen Pfeife, eine 8füßige »gedackte« gibt also das C^1 der 16füßigen offenen Pfeife.

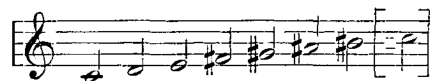
Gedächtnis, musikalisches, nennt man die Fähigkeit, musikalische Gebilde in der Vorstellung zu behalten und zu reproduzieren. Ist das musikalische G. an sich auch kein Zeichen von Musikalität, da selbst gänzlich Unmusikalische die Fähigkeit haben, Melodien im Gedächtnis zu behalten (Stumpf, Tonpsychologie I, 295), so ist andererseits das musikalische G. Voraussetzung für die produzierende wie reproduzierende Tätigkeit. Denn jede musikalische Form steht in bisher noch wenig erforschten Zusammenhängen mit dem musikalischen G. der Zeiten, Völker, Rassen, Kulturen. Die Qualität des musikalischen G.ses ist verschieden in Hinsicht auf die musikalischen Faktoren (Rhythmik, Melodik, Harmonik, Tonhöhe, Tonstärke, Klangfarbe usw.). Wesentlich aber ist, daß das G. bei der Reproduktion der einzelnen Elemente wieder zur Synthese, zur Ganzheit gelangt. Diesen Vorgang hat schon – ganz im Sinne der modernen Gestaltpsychologie – K. M. von Weber beschrieben: »Das geistige Ohr umfaßt und erfaßt mit wunderbarem Vermögen die Tongestalten und ist ein göttliches Geheimnis, das, auf diese Weise nur der Musik rein angehörig, dem Laien unbegreiflich bleibt, denn es hört ganze Perioden auf einmal und macht sich aus den kleinen Lücken und Unebenheiten hin und wieder nichts, indem es diese auszufüllen und zu glätten dem späteren besonnenen Momente überläßt, der

W. Bollert, Die Buffo-Opern G.s, Diss. Bln. 1934.

Gambe, Viola da gamba, Kniegeige. S. auch Viola.

Ganzschluß → Kadenz.

Ganztonleiter nennt man die aus sechs gleichen ganzen Tönen gebildete Tonreihe:



Mag die G. auch gelegentlich schon in der klassischen Epoche als klangliches Reizmittel auftauchen, so wurde sie doch erst ein ständiger Gast und alsbald Stilelement der Musik seit → Glinka (Oper Ruslan und Ludmilla, 1842) und → Mussorgski, vor allem aber durch den franz. Impressionismus → Debussys.

Garcia, Manuel (1805–1906), span. Sänger und berühmter Gesangspädagoge (Lehrer von → J. Lind und → J. Stockhausen) in Paris (Cons.) und (seit 1850) in London. G. ist der Erfinder des Kehlkopfspiegels. Seine Hauptschriften sind: Mémoire sur la voix humaine (1840, dtsch. Wien 1878) und Traité complet du chant (1847, dtsch. als Garcia-Schule von F. Volbach 1899, 2 Bde. 1911). Die berühmten Sängerinnen Maria Felicita Malibran und Pauline Viardot-Garcia sind seine Schwestern.

Gasparini, Francesco (1668 bis 1727), →Corelli-Schüler und Lehrer → B. Marcellos, bedeutender Opern- und Kirchenkomp., der u. a. auch eine der beliebtesten Generalbaßschulen schrieb (L'armonico pratico al cimbalo, 1708; 7. Aufl. 1802).

Gasparo da Salò (G. di Bertalotti), etwa 1542–1609, berühmter ital. (Brescianer) Instrumentenbauer.

Gaßmann, Florian Leopold, geb. 1729 zu Brüx in Böhmen, Schüler Padre → Martinis, wirkte seit 1764 als Ballettkomp. und seit 1771 als Hofkm. in Wien, wo er 1771 die Anregung zur Gründung der Tonkünstler-Sozietät gab. G., der außer 22 ital. Opern, 15 Sinfonien, viel Kirchen- und Kammermusik schrieb, gehört nach den Aussagen von Haydn und Mozart zu den wichtigsten Anregern der großen klassischen Meister. Seine reizvolle und sprühende Oper »La Contessina« (Die junge Gräfin) von 1780 gab R. Haas in DTÖ XXI heraus. – Lit.: G. Donath, Florian G. als Opernkomponist, Stud. zu. DTÖ II; F. Kosch, Florian G. als Kirchenkomponist, Stud. zu DTÖ XIV.

Gast, Peter (Heinrich Köselitz, 1854–1918), der Schüler und »hilfreiche Freund« → Fr. Nietzsches. Als Komp. – Lieder, Chorwerke, Sinfonie »Helle Nächte«, Singspiel »Scherz, List und Rache« (Goethe), komische Oper »Der Löwe von Venedig« (Die heimliche Ehe) – ist G. ein zwar melodienreicher Gestalter, aber auch ein Talent ohne hervorstechende Eigenart. Seinen Wert als Freund hat Nietzsche in seine Musik hineingedeutet, was G. selbst wohl gewußt hat. »Wie konnten wir Deine Freunde sein, doch nur, indem Du uns überschätztest!« (G.s Nachruf an Nietzsche).

Gastoldi, Giovanni Giacomo,

Gaillarde) ist der alte Nachtanz des geschrittenen Reigentanzes (Notierung stets im Tripeltakt mit 3 bzw. C 3). Die G. erhielt sich in der Suitenmusik bis zur Mitte des 17. Jhts.

Gál, Hans, geb. 1890 zu Brunn in Niederösterr., jüd. Komp. und Musikschriftsteller (Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven, Stud. z. DTÖ IV); schrieb Opern (Die heilige Ente, Das Lied der Nacht, Der Zauberspiegel), Chorwerke, Kammer- und Kl.musik.

Galanter Stil ist die Bezeichnung des antibarocken Oppositionsstils der ersten Hälfte des 18. Jhts. – Lit.: E. Bücken, Der galante St., ZfMW 6. Jg.; Derselbe, Kongreßbericht der DMG., Lpz. 1926, S. 103f.

Galilei, Vincenzo (1533–1591), Vater des Astronomen, gehörte dem Kreise der Florentiner Camerata (→ Oper) an, für die er als früheste Versuche im neuen, monodischen Stil Gesänge aus Dantes Divina Commedia und den Klageliedern Jeremiae schrieb. Stücke aus seinem Lautentabulaturwerk Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare ..., 1563/1584, bei → Max Schneider, Die Anfänge des Basso continuo, 1918. G., dem die Auffindung der Hymnen des Mesomedes zu danken ist, schrieb über die → griechische Musik den Dialogo della mus. antica e della moderna, 1581. – Lit.: A. Bonaventura, Prefazione ai Madr. di Vincenzo G., 1930.

Gallus, Jacobus (Jacob Handl), geb. 1550 zu Reifnitz (Unterkrain), Wiener Hofsänger unter → Regnart, 1580/1585 Domkm. des Bischofs von Olmütz, von 1885 bis zum Tode (1591) Kantor in Prag. Der einst als »deutscher Palestrina« gepriesene Komp. gilt uns heute als ein von den neuen Ideen der Reservata-Musik stark beeindruckter Künstler, dessen Technik der venezianischenMehrchörigkeit nahesteht und entspricht. Sein Hauptwerk, das vierteilige Opus musicum von 1586 bis 1590 liegt im Neudruck der DTÖ vor (VI, XII, 1, XV, 1, XX, 1, XXIV, XXVI). – Lit.: P. Pisk, Das Parodieverfahren in den Messen von Gallus, Stud. zu DTÖ, 5. Heft.

Galopp, schneller, um 1825 aufgekommener Rundtanz im $^2/_4$-Takt.

Galuppi, Baldassare, geb. 1706 zu Burano bei Venedig, Schüler → A. Lottis, wirkte vorübergehend in London und von 1743 bis 1748 sowie von 1765 bis 1768 in Petersburg. In seiner Vaterstadt hatte er seit 1748 die zweite und seit 1762 die erste Km.stelle an San Marco inne. G. starb 1785. G., der 20 Oratorien, zahlreiche Kirchenkompos.en schrieb, errang erst 1749 mit der »Arcadia in Brenta« auf einen Text Goldonis den nachhaltigen Erfolg, der ihm die Führung der venezianischen Opera buffa sicherte. Hier offenbart er sich schon als unübertroffener Meister der Zeitsatire, der als bekannteste Werke »Le Virtuose ridicole« und »Filosofo di campagna« folgten. G.s Spezialitäten sind seine volkstümlich drastische und plastische Tonsprache, und in der kompositorischen Technik sein sprühendes, lebendiges, den Aktschluß musikalisch breit unterbauendes Finale. – Lit.: A. Wotquenne, Baldassare G., 1902; F. Raabe, Baldassare G. als Instrumentalkomponist, Diss. München 1929;

L'arte mus., Bd. 3; Riemann, Alte Kammermusik, Motetten bei → Proske, Commer, Griesbacher, → Besseler (→ Blumes Chorwerk), Benvenuti, Giovanni G. e la mus. strumentale in San Marco (1931ff.). – Lit.: C. von Winterfeld, Johannes G. und sein Zeitalter, 1834 (mit Beispielbd.).

Gade, Niels Wilhelm (1817 bis 1890), Sohn eines Kopenhagener Instrumentenmachers, studierte bei → Weyse und Berggreen, und betätigte sich zuerst als Geiger in der Kopenhagener Hofkapelle. 1843 ging er als kgl. Stipendiat nach Leipzig, wo er bald die Mitleitung und, nach Mendelssohns Tod, die Leitung der Gewandhauskonz.e erhielt. Seit 1848 lebte und wirkte er wieder in seiner Vaterstadt Kopenhagen (als Dir. des Musikvereins, Hofkm. und Direktor des Kons.). G. ist der Hauptvertreter der spätblühenden dän. Musikromantik, ein liebenswürdiges Talent, dem aber schon Schumann die Warnung zurief, sich reicher und vielgestaltiger zu zeigen. Der Sprung über den eigenen Schatten gelang ihm nicht, und er blieb auch in den großen Gattungen ein Meister der zarten, feinen, intimen Wirkung. Er schrieb u. a. 8 Sinfonien, 7 Ouvertüren, darunter »Nachklänge aus Ossian«, Im Hochland, Hamlet; Orch.suiten (Ein Sommertag auf dem Lande, Holbergiana), 1 V.konz., zahlreiche Kl.- und Kammermusikwerke, Chorwerke (Comala, Die Kreuzfahrer, Erlkönigs Tochter, Der Strom u. a.). – Lit.: W. Behrend, Gade, 1917; Dagmar Gade, G.s Aufzeichnungen und Briefe, Basel 1894.

Gänsbacher, Johann Baptist (1778–1844), aus Sterzing (Tirol), Schüler → Voglers und → Albrechtsbergers, seit 1823 Km. des Wiener Stephansdoms. Er schrieb 35 Messen und zahlreiche andere kirchenmusikalische Werke. K. M. v. Weber, sein Mitschüler bei Vogler, nennt G. einen gründlichen und dabei melodiösen Kirchenkomp.en.

Gafori, Franchino (Franchinus Gafurius), geb. 1451 zu Lodi, seit 1484 Km. am Dom zu Mailand, wo er 1522 starb. G. galt neben dem freilich bedeutenderen → Tinctoris als die größte Musikautorität seiner Zeit. Seine Hauptschriften: Practica musica sive musicae actiones in IV libris (1496–1522), De harmonia musicorum instrumentorum opus (1500 geschrieben), 1518, mit einer Lebensbeschreibung G.s, Apologia Fr. Gafurii (1521). – Lit.: E. Prätorius, Die Mensuraltheorie des Franchino G., Diss. Berlin 1905; Riemann, Geschichte der Musiktheorie.

Gagliano, Marco da, geb. 1575 zu Gagliano (Toskana), zuerst Kirchen-, dann (seit 1611) Hofkm. zu Florenz, wo er 1607 die Academie degli Elevati gründete, gest. 1642. G., der sich als Kirchenkomp. wie als Madrigalist betätigte, gab sein Bestes als Opernkomp., als der bedeutendste Dramatiker zwischen den ältesten Florentinern und → Monteverdi. Bisher sind nur 2 Opern G.s – Dafne (in einem Teildruck in Eitners Publ. Bd. 10) und La Flora (gemeinsam mit → Peri) bekannt geworden. – Lit.: E. Vogel, Marco da G., Vj 1889; A. Solerti, Musica Ballo ... alla corte Medicea, 1905.

Gagliarde (ital. gagliarda, franz.

1872; C. Schnabl, Johann Joseph F., 1895.

fz., Abkürzung von ital. forzato (sforzato), stark betont.

G

G, die fünfte diatonische Stufe unseres auf C beruhenden Tonsystems, ist der Sitz des G- oder V.schlüssels (→ Schlüssel). G, (Abkürzung), m. g. = main gauche, linke Hand.

Gabrieli, Andrea. Der als Sproß einer alten venezianischen Patrizierfamilie um 1510 geborene Musiker genoß den Unterricht → A. Willaerts und wirkte an der Markuskirche seiner Vaterstadt, zunächst als Kapellsänger und seit 1566 bis zum Tode (1586) als zweiter Organist. In seinen großen mehrchörigen Kompos.en (Cantiones sacrae von 1565, Cantiones eccles. von 1576) strebt der venezianische Prunkstil seiner höchsten Vollendung entgegen. In der kühnen, aber immer maßvollen Disposition dieser wundervollen musikalischen Raumwirkungen erkennt man den Generationsgenossen Palladios, in der sprühenden Farbigkeit des Tonsatzes den Tintorettos. Auch als Madrigalist (Madrigale zu 3, 4, 5 und 6 St.) hat G. Bedeutendes geleistet. In seinen epochemachenden Instrumentalwerken – Ricercare, Fantasien, Kanzonen, Tokkaten, Intonationen – hat G. die Loslösung vom Vokalsatz wie die Erringung eines autochthonen Orgel- und Kl.stils schon weitgehend gefördert. Im Werk → Hans Leo Haßlers und seines Neffen → Giovanni Gabrieli lebte die Kunst dieses großen Musikers der Hochrenaissance weiter. Neudrucke seiner Werke bei → Torchi, Bd. 2 und 3, Wasielewski (Die Violine im 17. Jht., Beispielbd.), → Riemann (Alte Kammermusik), → Winterfeld (Johannes G., Beispielbd.) usw.

Gabrieli, Giovanni, geb. 1557 zu Venedig, Schüler von Andrea G., lebte von 1575 bis 1579 am Münchner Hofe und wirkte von 1568 bis zu seinem Tode (1612) als erster Organist der Markuskirche. Den volltönenden, reichen und farbigen, wechsel- und mehrchörigen Stil führte G. auf den Höhepunkt seines Glanzes. Dem Instrumentalspiel stellte er in Orch.kanzone und -sonate gänzlich neuartige Aufgaben. Sie bestehen hier wie auch in den fugenartigen Formen vor allem in der Ausbildung eines instrumentalen Melos. Von dem Ausdrucksmusiker G. und besonders von dem hervorragenden Madrigalisten, aber keineswegs nur von ihm, gilt in erhöhtem Maße, was er selbst seinem Oheim und Lehrer nachrühmte, daß aus allen seinen Werken klar hervorgehe, »wie einzig er in der Erfindung von Tönen war, die die Kraft des Wortes und der Gedanken ausdrücken«. Alles an der Tonkunst dieses gewaltigen Könners, den das Schicksal in eine Übergangszeit hineingestellt hatte, drängte einer Erfüllung und Stilvollendung zu, wie sie aber erst seinem größten Schüler → Heinrich Schütz beschieden gewesen ist. Werke: Symphoniae sacrae (1597 und 1615), Canzoni e sonate (1615), Concerti di A. e di Giovanni G. (darin 10 Konz.e von G.), Orgelkompos.en G.s in Intonazioni (1593) und Ricercari (1595) und Neudruck Torchi,

lexikon, übersetzte Spittas Bach-Biographie (1884), gab den 4. Bd. der Oxford History of music (The age of Bach and Handel, 1902) und (mit B. Squire) das Fitzwilliam-Virginalbook heraus.

Fundamentalbaß → Generalbaß.

funebre, ital., traurig; marcia funebre, Trauermarsch.

Funktion, Funktionslehre → Harmonie.

fuoco, con, ital., mit Feuer.

Furiant, schneller böhmischer Volkstanz. Bekannte F.en in Dvořáks op. 12 und in Smetanas Verkaufter Braut.

furioso, ital., wütend.
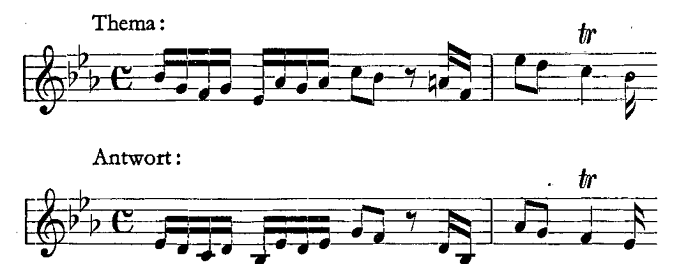
furore, con, ital., mit Wut, Ungestüm.

Furtwängler, Wilhelm, geb. 1886 zu Berlin als Sohn des Archäologen Adolf F., Schüler von → A. Beer-Walbrunn, → Rheinberger, → Max von Schillings und → Mottl in München. Seine Dir.entätigkeit führte ihn über Zürich, Straßburg, Lübeck, Mannheim, Wien, Frankfurt nach Berlin und Leipzig, wo er als Nachfolger von → Nikisch die Konzerte der Berliner Philharmonie und des Leipziger Gewandhauses leitete. F., der 1930 den Orden Pour le mérite erhielt, im folgenden Jahre in die Oberspielleitung von Bayreuth berufen wurde und seit 1934 dem preußischen Staatsrat angehört, ist nach Werktreue, Präzision und Großzügigkeit seiner Interpretation der hervorragendste dtsch. Dir. der Gegenwart. Als Komp. schrieb er u. a. eine Sinfonie, ein Te Deum, ein Kl.konz.
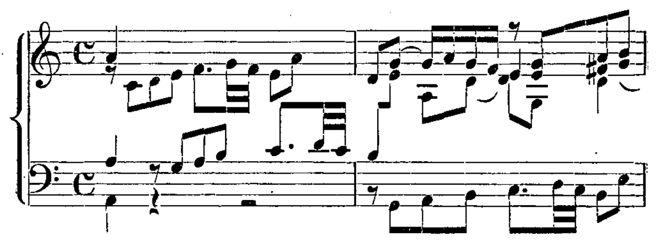
Fußton, eine von den Maßen der offenen Orgelpfeifen übernommene und auch im übertragenen Sinne angewandte Bezeichnung. Eine offene Orgelpfeife von 32 Fuß Länge ergibt das Subkontra C, das selbst wie seine Oktave als 32füßig (32′) bezeichnet wird. Das von einer Pfeife von 16 Fuß Länge hervorgebrachte Kontra-C und seine Oktave heißen 16füßig (16′), das große C und seine Oktave 8füßig usw.

Futurismus, Name einer der um 1910 aufkommenden Musikrichtungen, die letztlich auf F. Busonis »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« zurückgeht (vgl. auch H. Pfitzners Gegenschrift »Futuristengefahr«, 1921). S. auch Atonalität.

Fux, Johann Joseph, geb. 1660 zu Hirtenfeld (Steiermark), Organist (seit 1696) und von 1715 bis zum Todesjahr 1741 Hofkm. in Wien, galt seinen Zeitgenossen als der »auctor classicus in der Komposition«. Man tut gut, heute diese Betitelung als doppelsinnig auszulegen, einmal im Sinne einer allerletzten Erfüllung des österr.-wienerischen Musikbarocks, andererseits aber auch im Sinne einer Hemmung der Musikentwicklung. Immerhin hat sein Kampf gegen die aufkommende kompositorische Schlamperei (»die faulen Stimmen«) noch bis zu Beethovens »obligater« Schreibart in Wien nachgewirkt. Seine kompositorischen Erfahrungen hat F. in dem in der Vorrede deutlich auf Palestrina zurückweisenden Gradus ad Parnassum (1725, dtsch. von Mizler 1742) niedergelegt. Neuausgaben in DTÖ I, 1 und II, 1 (Messen, Motetten), XVII (Oper: Costanza e fortezza), XXIII, 2 (Concentus mus. instrumentalis), IX, 2 (Sonaten und Ouvertüren). – Lit.: L. v. Köchel, Johann Joseph F.,



Die Bezirke der Beantwortung bzw. Durchführung des Themas heißen Expositionen, deren Anzahl nicht normiert werden kann und die wesentlich von der St.zahl der F. abhängig ist. Die Expositionen sind durch die Zwischenspiele (Divertissements) getrennt, die sich entweder aus dem Thema selbst oder aus den Gegensätzen des Themas entwickeln. Expositionen und Zwischenspiele sind Wesenserscheinungen der F., während Engführungen und Orgelpunkte nur fakultative Tatsachen darstellen. Der Orgelpunkt hat seine eigentliche Stelle als Weitung der letzten Kadenz am Schluß der F., während die Engführung an keinen bestimmten Punkt gebannt ist. Sie besteht in der gedrängten, eben »engen«, nachahmenden Aufeinanderfolge der antwortenden St.en:
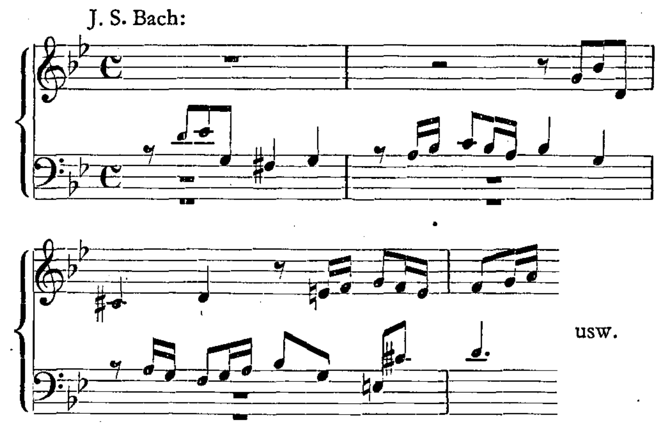


Außer der einfachen F. unterscheidet man solche mit mehreren Themen (Doppel-, Tripel-, Quadrupel-F.), meist kurzweg Doppelfuge genannt, ferner freie und strenge F.n. Während die freie F. in den Zwischenspielen neues Tonmaterial verwendet, wird die strenge F. von Anfang bis zu Ende rein und streng thematisch entwickelt und aufgebaut. – Lit.: Marpurg, Abhandlung von der F., 1753/1754; Neudruck 1858; J. Knorr, Lehrbuch der Fugenkomposition, 1911; H. Riemann, Große Kompositionslehre, 2. Bd.; Derselbe, Katechismus der Fugenkomposition (Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier); J. Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der F., 1931.

Fuller-Maitland, John Alexander (1856–1936), Magister artium (Cambridge), Musikkritiker der Times und namhafter engl. Musikforscher. Er bearbeitete die 2. Aufl. von Groves Musik-

geln der eigentlichen → Fuge geschriebener Tonsatz.

Fuge (von lat. fuga = Flucht). Als höchste Form der Polyphonie ist die F. das Endergebnis einer bis in die Anfänge der imitierenden Schreibweise zurückreichenden Entwicklung. Zahlreiche mehr oder minder scharf ausgeprägte Vorerscheinungen liegen auf diesem Wege, so schon die → Caccia der → Ars nova, später bes. das → Ricercar, die Fantasia (→ Fantasie) und die → Chanson. Aber erst im Barockzeitalter war das Vorstadium überwunden, und jetzt schlossen sich Vorerscheinungen und Vorformen zur einheitlichen F.form zusammen. Von dem Augenblick an erhielt die F. ihr wahres Gesicht, als die Komp.en sich über die Bedeutung des Themas völlig klar waren. Sie liegt aber darin, daß das F.thema ebensowohl ein für sich bestehender einheitlicher Tongedanke sein muß, wie er auch schon gleich bei seinem Ins-Leben-Treten über diese Geschlossenheit hinausweisen und hinauswachsen muß. Vom Beginn des 17. Jhts. ab erfüllte das F.thema diese Doppelfunktion, und die F. wuchs noch in der gleichen Epoche ihrer höchsten Erfüllung und ihrem gewaltigsten Bezwinger → Joh. Sebastian Bach entgegen.

Die Bezeichnung des F.themas als dux – Führer – erklärt schon die beherrschende Bedeutung, die es für den Formaufbau hat. Der dux spricht das erste Wort im Formungsprozeß und gibt es an den ihm antwortenden comes – Gefährten – weiter. Diese Beantwortung des Themas durch den Gefährten (comes) erfolgt nicht beliebig, sondern in der oberen Quint oder unteren Quart (Quintfuge):



Da die Beantwortung des Themas die Einheit der Tonalität zu wahren hat, so muß der antwortende Gefährte ein Thema, das zur Dominanttonart fortschreitet, durch Rückmodulation zur Grundtonart beantworten (sog. tonale Beantwortung):

Jahrbuch, 1908 und 1909; Lose Blätter zur Beethoven-Forschung, 1911/1928; Beethoven-Handbuch, 2 Bde., 1927.

Froberger, Johann Jacob (1616 bis 1667). Schon früh kam der aus einer Hallenser Musikerfamilie stammende F. in das Institut der »Singer oder Canthoreyknaben« zu Wien, wo er seine erste Ausbildung erhielt, die er von 1637 bis 1641 bei → Frescobaldi in Rom fortsetzte. Von diesem Jahre bis 1645 und wieder von 1653 bis 1656 hatte er das Amt eines Wiener Hoforganisten inne. Zwischendurch lebte und konzertierte er in Brüssel, Paris und London. Nach dem Tode des Kaisers Ferdinand trat er »als ehrlicher und getreuer Lehrmeister« in die Dienste der Herzogin Sibylle von Württemberg in Schloß Héricourt. Als Komp. hat F., dem schon Mattheson einen »angenehmen vermischten Stil« nachrühmte, ebensoviel von → Frescobaldi wie von den franz. Suitenkomp.en und den engl. Virginalisten (→ Virginal) gelernt. Das Endergebnis dieses umfassenden Schulungsprozesses ist die in ihren Grundtypen Allemande, Courante, Sarabande, Gigue feststehende Kl.suite. – Lit.: K. Seidler, Johann Jacob F., Diss. Königsberg 1930.

Frosch → Violine bzw. Bogen.

Frotscher, Gotthold, dtsch. Musikforscher (geb. 1897), aus der Schule von Abert, Schering und Riemann, habilitierte sich 1924 an der Techn. Hochschule zu Danzig (1930 Prof.). F., der seit 1936 an der Universität Berlin tätig ist, gab eine umfassende »Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition« heraus. (Berlin 1934 f.)

Frottola, ein der ital. Volksmusik angehörendes scherzhaftes Lied (Tanzlied); mit zahlreichen anderen volkstümlichen Formen drang die F. seit der Mitte des 16. Jhts. in den Kreis der Kunstlyrik ein und besetzte in ihm bis zum Aufkommen des Madrigals um 1533, das sie verdrängte, eine sehr bedeutende Stelle. Die F. besteht aus mehreren, in achtsilbigen trochäischen Versen geschriebenen Strophen und einer meist vierzeiligen Ripresa (Refrain), die allein vertont wurde. Seltener wurden die Strophen durchkomponiert. An die Stelle der älteren, im schlichten Satz Note gegen Note komponierten Formen traten unter den großen Frottolisten – M. Cara, B. Tromboncino, M. Pesenti, A. Capreoli u. a. – kunstvollere und musikalisch anspruchsvollere Gebilde. Hauptfundstelle der Gattung ist die 1504–1514 in 11 Büchern von O. Petrucci gedruckte F.-Sammlung. – Lit.: R. Schwartz, Die F. im 15. Jht., Vj II; Derselbe, Nochmals die F. im 15. Jht., Jb. Peters 1924.

Fuchs, Robert (1847–1927), Hoforganist und Prof. am Kons. zu Wien, Komp. gediegener Kl.- und Kammermusik, die aber weniger bekannt geworden ist als die vielgespielten 5 Serenaden für kleines Orch., op. 53.

Füllstimmen nennt man die Zusatzst.n eines Tonstückes, die entweder zur Klangverstärkung oder auch zur Ausfüllung der Harmonie dienen. Auch die Hilfsst.n der Orgel werden F. genannt.

Fünfstufige Tonleitern → Pentatonik.

Fugato (ital.), ein nur »fugenartiger« und nicht nach den Re-

gehörte zu den bekanntesten Meistern des dtsch. mehrstimmigen Liedes seiner Zeit (Musikalisches Sträußlein, 1619; Amores mus., 1624 und 1633; Honores mus., 1624; Weinliederlein, 1632; Deliciae juveniles [geistl. Liedlein] 1654). Theoretische Arbeiten: Musica figuralis, deutsch., 1618; Kurzer Extrakt der notwendigen Regeln, so im Singen zu wissen, 1632.

Friedländer, Max (1852–1934), jüd. Musikforscher und Sänger aus der Schule von → Garcia und → Stockhausen, habilitierte sich 1894 an der Berliner Universität, 1903 Prof. und Akad. MD. F. ist Herausgeber der Lieder von Schubert, Schumann, Mendelssohn, Mozart u. a. in der Ed. Peters und des sog. Kaiserliederbuches. In den Schriften der Goethe-Gesellschaft veröffentlichte er (1896 und 1916) »Goethes Gedichte in Kompositionen seiner Zeitgenossen«. Von seinen Schriften wurde am bekanntesten: Das deutsche Lied im 18. Jht., 2 Bde., 1902.

Friedrich der Große, geb. 1712 zu Berlin, 1740 König von Preußen, gest. 17. Aug. 1786 zu Potsdam. Die Verdienste F.s d. G. um die Musik liegen zunächst auf organisatorischem Gebiet, in der Schöpfung der aus der Ruppiner Kapelle hervorgegangenen Berliner Schule, die an der Stilwandlung des 18. Jhts. mitbeteiligt war. Die Bedeutung dieses Stilanstoßes, der in manchen Erscheinungen schon zu einer Lösung vom Musikbarock führte, darf über der späteren Erstarrung des musikalischen Berlinertums nicht vergessen werden. Der von → Quantz als Flötenspieler und Komp. herangebildete König »war ein begabter und routinierter Amateur; wenn er zuweilen seine Kompositionen nur skizzenhaft anfertigte und die Vollendung seinen Berufsmusikern überließ, so lag das nicht an Impotenz, sondern an Mangel an Zeit; zudem war das Fixieren von Melodie und Baß durch den Komponisten und das Eintragen der Mittelstimmen durch einen Hilfsarbeiter der kompositorischen Praxis selbst guter Komponisten ganz gewöhnlich. Friedrich II. erwarb sich eine sichere Beherrschung des technischen Apparates« (Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, S. 478). F. d. G. ist auch der Textdichter mehrerer Opern (die Libretti der Opern Silla, Montezuma, I fratelli nemici und Merope dichtete der König franz. und ließ sie von dem Hofpoeten Tagliazucchi ins Italienische übertragen). Eine Auswahl seiner Kompos.en gab Ph. Spitta bei Breitkopf & Härtel heraus (25 Fl.sonaten und 4 Konz.e). – Lit.: G. Thouret, Friedrich d. G. als Musikfreund und Musiker, 1899; Ph. Spitta, Zur Ausgabe der Kompositionen Friedrichs d. G., 1890; Georg Müller, F. d. G., seine Flöten und sein Flötenspiel, 1932; K. von Förtner, Friedrich II., Künstler und König, 1932.

Frimmel, Theodor von (1853 bis 1928), österr. Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler, machte sich bes. um die Beethovenforschung verdient. Schrieb u. a. Neue Beethoveniana, 1887; Beethoven-Studien: I. Beethovens äußere Erscheinung, II. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters, 1906; Beethoven-

et musiciens de la vieille France, 1911; A. Bruneau, La musique française, 1901; J. G. Aubry, La mus. franç. d'aujourd'hui, 1919; A. Cœuroy, La mus. franç. moderne, 1928; J. Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France, 1889.

Frauenlob (Heinrich von Meißen), fahrender Sänger (gest. 1318 zu Mainz), gehört zu den Begründern des dtsch. Meistergesanges. Der F.ton war einer der vier »gekrönten Töne« der Nürnberger Meistersingerordnung. Melodien F.s wurden nach der Jenaer und Kolmarer Handschrift von Runge (1896) und nach der Wiener Handschrift 2701 von H. Rietsch (DTÖ XX, 2) herausgegeben.

Frescobaldi, Girolamo. Der 1583 zu Ferrara geborene, aus der Schule → L. Luzzaschis hervorgegangene bedeutende Organist hielt sich mehrere Jahre in den Niederlanden auf, bevor er seine Lebensstellung – das Amt des Organisten der Peterskirche in Rom – antrat. Mit kurzen Zwischenstellungen in Mantua und Florenz hat er dieses Amt von 1608 bis zu seinem Tode im Jahre 1643 innegehabt. Dieser geniale Musiker, der wie kaum ein anderer neben ihm das Spiel der Tasteninstr.e seiner Zeit gefördert hat, ist ein Neuerer von Hause aus, der schon in der Vorrede seines ersten Tokkatenbuches seine Schreibweise als eine modern-affektuose bezeichnete. Von seinen Formen – Fantasia (→ Fantasie), → Ricercar, → Capriccio, → Tokkata, → Kanzone – sind die beiden letztgenannten die interessantesten. In der Tokkata fesselt in gleicher Weise die neue klare und festgefügte Gestalt des Themas den Hörer wie die Kühnheit und Größe seiner Verarbeitung. Die vielteilige Kanzone wird in einer imponierenden Durchgestaltung des Charakters der »Teiligkeit« entkleidet und zur zyklischen Einheitsform umgeschaffen. Hauptwerke: Fantasie a 4, 1608; Toccate e Partite, 1614 u. 1637; Recercari e Canzoni francesi, 1615; Canzoni da sonar, 1623 und 1634; Arie musicali, 1630; Fiori mus. di Toccate, 1635; Canzoni alla francese (posth.), 1645. Neuausgaben von Pauer, Torchi, Boghen, Casella. – Lit.: A. Sostegni, L'opera e il tempo di Girolamo F. 1929; L. Ronga, Girolamo F., organista vaticano, 1930. Vgl. auch Weitzmann-Seiffert, Geschichte d. Klaviermusik, S. 126ff.

Frey, Emil, schweiz. Pianist und Komp. (geb. 1889) aus der Schule von W. Rehberg u. O. Barblan in Genf und Dièmer und Widor in Paris, wirkte von 1907 bis 1912 in Berlin, bis 1917 als Kons.-Prof. in Moskau und seitdem in Zürich (1922 Prof. am dortigen Kons.). F. schrieb eine Sinfonie mit Chor, eine Messe, ein V.- und ein Vc.konz., zahlreiche Werke für Kl. (Sonaten, Choralphantasie), Lieder und Kammermusik sowie ein Lehrbuch des Kl.-Spiels (Bewußt gewordenes Klavierspiel und seine technischen Grundlagen, 1933).

Freylinghausen, Johann Anastasius (1670–1739), Oberpfarrer und Waisenhausdirektor in Halle, ist der Herausgeber der pietistischen Gesangbücher »Geistreiches Gesangbuch«, 1704, und »Neues Geistreiches Gesangbuch«, 1714.

Friderici, Daniel (1584–1638). Der als Kantor an der Rostocker Marienkirche wirkende Musiker

meau hat noch manches von dieser alten Operntradition beibehalten. Erst → Gluck riß die letzten Stützen des Lullyschen Opernbaues ein und errichtete einen neuen. Weit beweglicher als die schwerfällige große Oper war die aus den primitiven Anfängen des Jahrmarkttheaters entstehende komische Oper (Opéra comique), die über die Hauptmeister → Rousseau, → Gluck, → Duni, → Monsigny, → Philidor zu ihrer klassischen Stilvollendung in → Grétry verlief. Grétry gehört mit → Cherubini, → Méhul, → Catel, → Lesueur und Berton jenem Komponistenkreise des Pariser Cons. an, der im Anschluß an Gluck zu einer Höchstspannung des musikdramatischen Ausdrucks wie zur Anwendung des leitmotivischen Prinzips gelangte. Das 1794 gegründete Pariser Cons. wurde und blieb für die Folge ein Hauptanregungsmittelpunkt der franz. Musikpflege, auf dessen Initiative zahlreiche epochemachende Unterrichtswerke zurückgehen, wie z. B. die berühmte V.schule von → Baillot, → Kreutzer und → Rode. In der romantischen Epoche blühte zunächst nur die Opéra comique unter → Boieldieu, → Auber, → Adam weiter, während die ernste Oper nach der von Gluck bis zu → Spontini reichenden Blütezeit seit Spontinis Weggang nach Deutschland auf der Stelle trat. Sie entschädigte diese Versäumnis durch die gewaltigen Erfolge der Erstlinge der »Großen Oper« (Aubers Stumme von Portici, Rossinis Tell), die → Meyerbeer und sein Anhang durch grelle Wirkungen zwar nach außen hin noch übersteigerten, die aber über die innere Hohlheit dieses dramatischen Stils nicht hinwegzutäuschen vermochten. Die wirklichen Dauererfolge auf der Bühne stellten sich erst wieder in den sechziger und siebziger Jahren ein (Gounods Faust, 1859, Thomas' Mignon, 1860, Bizets Carmen, 1875), die jene sichere Linie des franz. Theatergeschmackes berührten, auf die sich die franz. Oper bis zu → Massenet und → Charpentier gehalten hat. Von dem größten Musiker des neueren Frankreich – → H. Berlioz – ging in fast allen Zweigen der Tonkunst jene Welle einer Musikerneuerung aus, die sich über → César Franck zu → Debussy und seinem Kreis fortsetzte. Gerade der Impressionismus Debussys gab sich als eine im höchsten Sinne nationalfranz. Kunst: aber während der schildernde, malende Musikimpressionist eine scheinbar zu Tode ermattete Kunst ihrem Ende zuzuführen schien, bog er urplötzlich die Pointe seiner Musik um und stand als typischer Franzose erneut vor den Pforten einer betonten Formkunst. Debussys im Jahre 1916 ausgesprochener Mahnruf »Retrouvons nos formes! « kam in Wahrheit aus der Seele der franz. Tonkunst selbst. Welche Wege die jüngsten Musiker Frankreichs auch immer gegangen sind, vorab die Gruppe der »Six« (Milhaud, Honegger, Darey, Auric, Poulenc, G. Taillefer), sieht man sie sich mehr zu mehr wieder dem nationalen franz. Ideal der klaren Form sich nähern. – Lit. (nur allgemeine): Th. W. Werner, Musik in Frankreich, 1927; A. Lavignac, Encyclopédie de la Musique, I. Partie, Paris 1911; M. Brenet, Musique

hinzukommen: die ausgesprochene Bevorzugung der Vokalmusik, die selbst wiederum auf eine genaue und scharfe »deklamatorische« Verpassung von Wort und Ton bedacht ist. »Eine der größten Vollkommenheiten des Gesanges besteht in der guten Aussprache der Worte und in einer so deutlichen Wiedergabe, daß auch nicht eine einzige Silbe verloren geht«, sagt der Theoretiker Mersenne in der »Harmonie universelle« (1636 bis 1637).

Frankreich, das in seiner gallikanischen Liturgie eine eigene Choraltradition begründete und pflegte, hatte bedeutenden Anteil an den Neuerungen der Sequenzenkunst (→ Sequenz), des liturgischen Dramas und der frühen → Mehrstimmigkeit. Hauptorte dieser Neuerungen waren die Klöster Jumièges, Fleury an der Loire und St. Martial in Limoges. Paris, durch → Johannes de Garlandia, den »regens Parisiis« Joh. de Grocheo Vorort der musikalischen Theorie, wurde durch die Meister Leoninus und → Perotinus Zentrale der mehrstimmigen Ars antiqua (→ Organum, → Conductus, → Motette). Zugleich ging die weltliche Musik im → Troubadour- und → Trouvère-Gesang und in der weitverzweigten Spielmannskunst (älteste »Confrérie des Jongleurs« in der Normandie, Pariser Confrérie des menestriers) einem hohen Aufschwung entgegen. Auch in der die Mehrstimmigkeit ablösenden Ars nova des 14. Jhts. hatte Frankreich durch → Philippe de Vitry und → Guillaume de Machaut ursprünglich die Stilführung, aber der weitere Stilfortschritt gehörte nicht den franz. Chansons, Balladen und Virelais, sondern dem → Madrigal, der → Ballata und der → Caccia der Italiener. Die entsprechende Erscheinung wiederholte sich im 15. Jht., dessen Musikinitiative in der »burgundischen« Kunst → Dufays und → Binchois' lag, bis sie sich mit der Übersiedlung Dufays nach Cambrai um 1450 zum »niederländischen« Norden verschob. Erst die Meister der realistischen und programmatischen Chanson, → Cl. Jannequin, → Cl. Lejeune, Claudin de Sermisy, Jacques Mauduit, → Claude Goudimel (Komp. der Marot-Bezeschen Psalmen) schufen wiederum einen nationalen Musikstil, der in der Odenkompos. (humanistische Chanson) der Claudin, Costeley, Manduit und Genossen einen typisch franz. Seitenschößling trieb. In der Barockepoche erlebte Frankreich die Aufgipfelung seiner Lautenmusik und seiner Kl.musik von → Ch. de Chambonnières bis zu »den → Couperins« und die immer auf einer Höhenlinie sich bewegende Weiterentwicklung dieser Gattung bis zu → Rameau, sowie den Aufschwung seiner nationalen, in → J. Marie Leclair kulminierenden Geigenkunst. Der schwere Ringen der jungen Opernbewegung mit dem eindringenden Italienertum führte zum Siege, als der Florentiner → Lully alle künstlerischen (Balletttradition) und staatlichen Machtmittel zur Begründung einer nationalfranz. Oper in seiner Hand vereinigte. Die Grundlagen der dramatischen Kunst hatte er so gefestigt, daß die schwachen Nachfolgegenerationen sich auf ihr halten konnten, und selbst der geniale → Ra-

Köln, päpstlicher Kaplan und Protonotar, Leiter des Hauses des Johanniterordens, ist der Verfasser des Musiktraktats »Ars cantus mensurabilis«. Von seinen Kompos.en ist nichts erhalten. – Lit.: Riemann, Geschichte der Musiktheorie; J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation; H. Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters, AfMW VIII.

Franz, Robert, geb. 1815 zu Halle (als Robert Knauth), studierte bei → Friedr. Schneider in Dessau, wurde 1841 Dir. der Singakad. und 1859 Universitäts-Md. in seiner Vaterstadt, wo er 1892 starb. Dem Liedkomp.en F. hat Robert Schumann nach dem Erscheinen seines op. 1 eine glänzende Zukunft vorausgesagt, allerdings unter der einschränkenden Voraussetzung, daß der junge Musiker sich vor den Gefahren »des kleinen Genres«, vor Einseitigkeit und Manier hüte. Die Weiterentwicklung hat den Komp.en, der seit 1867 der Ertaubung verfiel, an dieser Gefahrenzone nicht vorübergeführt. Denn sein rund 350 Gesänge umfassendes Liedschaffen wurde und blieb eine Genrekunst, freilich die liebenswürdigste und innerlich lebendigste des musikalischen Biedermeier überhaupt. Nur vom Standpunkt des Biedermeier kann man der Kleinkunst von F., die von der Romantik schon innerlich gelöst ist, voll gerecht werden. Biedermeierlich beengt war auch sein Historismus, seine Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke, die das Originalbild dieser Kunst stark entstellte. – Lit.: Die ges. Schriften zur Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke, hrsg. von R. Bethge, 1910; Gespräche aus 10 Jahren, hrsg. von W. Waldmann, 1894; Briefwechsel mit A. Frhr. von Pilsach, hrsg. von W. Golther, 1906; Fr. Liszt, Robert F., 1872; R. von Procházka, Robert F., 1894; H. von der Pfordten, Robert F., 1923.

Französische Musik. In der ältesten F. M., dem Volksgesang, lassen sich – nach J. Tiersot – drei Entwicklungsstufen unterscheiden:

»1. Die der keltischen Urbevölkerung entstammenden Lieder, die bretonischen Lieder und die Chansons à grand vent mit kurzen, noch ungegliederten, melodischen Phrasen und eigentümlicher Chromatik.

2. Die unter dem Einfluß des Römertums, des Provinziallateins und der ersten christlichen Jahrhunderte entstandenen Mélodies romanes, die in den Hymnen und Prosen des 9. Jhts. ihre Spuren hinterlassen haben – einförmig rhythmisiert, psalmodisch melodisierend, mit gleichlangen Verszeilen ohne Refrain: die Complainten und der größte Teil der narrativen Poesie.

3. Die nach Festsetzung der franz. Sprache entstandenen Chansons und Romances, die eigentlich charakteristischen franz. Volkslieder mit klarer, frischer Melodie und Rhythmisierung, mit durchbrechender Durtonalität, Strophen mit Refrains: anekdotische und Tanzlieder. Im 13. Jht. steht diese Form schon fest« (O. Koller, nach Tiersots Histoire de la Chanson populaire en France, Vj 1891).

Hier offenbart die älteste Volksmusik schon eine Anzahl von Grundmerkmalen der franz. Tonkunst, zu der als weitere bleibende

ist, erklärt sich schwerlich aus ihren mehr oder weniger eigentümlichen musikalischen Qualitäten allein, sondern hängt wohl mit der von F. überhaupt vertretenen Geistesrichtung zusammen. Man könnte sie der ehemals in Deutschland so mächtigen supranaturalistischen vergleichen ...« (A. Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 544). Mit dieser Geisteshaltung verbindet sich ein ausgeprägter Sinn für die immer klare und schöne Form, der F. in seinem Adoptivvaterland Frankreich den Namen eines Neuklassizisten eingetragen hat. Seine Hauptwerke auf sinfonischem Gebiet sind: Sinfonie d-moll, sinfonische Dichtungen Les Éolides, Le Chasseur maudit, Les Djinns (Kl. und Orch.), Sinfonische Variationen; in der Kammermusik: ein Kl.quintett und ein Streichqu., 4 Trios und eine vielgespielte V.sonate in a-dur. – Lit.: V. d'Indy, César F., l'artiste et son œuvre, 1906; M. Emanuel, César F., 1930; Ch. Tournemire, César F., 1931; Ch. van den Borren, L'œuvre dramat. de César F., 1907; R. Jardillier, La mus. de chambre de César F., 1929.

Franck, Joh. Wolfgang. Die Schicksale des um 1641 zu Nürnberg geborenen Komp.en, der von 1673 bis 1678 Km. in Ansbach war, und der erst 1690 wieder in London auftauchte, sind über diese Lebensdaten hinaus noch ungeklärt. Als Komp. der frühdtsch. Oper, der 14 Werke für die Hamburger Bühne schrieb, gehört er zu denen, die schon munter im Fahrwasser der Venezianer segelten. Als Liederkomp., als Vertoner der »Geistreichen Lieder« des Predigers Heinrich Elmenhorst dagegen ist er ein Eigener, der hier noch einmal dem alten Ristschen Ideal einer schlichten Volkstümlichkeit zum Siege verhalf. Neuausgabe der Geistreichen Lieder durch Krabbe und Kromolicki in DDT XLV (samt den Vertonungen von Böhm und Wockenfuß).

Franck, Melchior, geb. um 1573 zu Zittau, seit 1603 Hofkm. zu Koburg, wo er 1639 starb. F. gehört zu den kernhaftesten konservativen Meistern seiner Zeit, der der dtsch. Vielstimmigkeit noch nicht das Rückgrat durch die Monodie brach. Seine Kompos.en stehen auf dem Boden des zeitüblichenvokal-instrumentalen Doppelmusizierens (voce et instrumentis). Hauptwerke (weltlich): Musikalische Bergkreyen, 1602; Reutterliedlein, 1603; Neue Pavanen, Galliarden, Intraden, 1603; Deutsche weltliche Gesänge und Tänze, 1604; Fasciculus Quodlibeticus, 1611; Fröhliches Convivium, 1621; Neues Lustgärtlein, 1623; Rosetulum mus., 1628. Geistliche Kompos.en: Geistlicher musikalischer Lustgarten, 1616; Suspirium Germaniae, 1628; Psalmodia sacra, 1631; Paradisus mus., 1636. – Neudruck: Ausgewählte Instrumentalwerke, in DDT XVI (Bölsche). – Lit.: A. Obrist, Melchior F., Diss. Bln. 1892.

Franco von Köln und der »noch ganz schemenhafte« (Besseler) Franco von Paris galten der älteren Musikforschung als die Hauptrepräsentanten des 13. Jhts., der sog. »Franconischen Epoche«. Inzwischen ist ihre einstige Überschätzung dahingeschwunden, und als ihr Hauptverdienst gilt die streng durchgeführte Regelung der Notenschrift. F. von

(Augsburg 1932); K. von Tobel, Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik, Bern und Lpz. 1935. Außerdem die Literatur unter → Komponieren.

Forster, Georg (um 1514–1568), Herausgeber einer der berühmtesten Liedersammlungen seiner Zeit und selbst guter Tonsetzer aus der Schule L. Lemlins, lebte als Arzt in Süddeutschland. Von seinem Sammelwerk »Ein Auszug guter alter und neuer Teutscher Liedlein« erschien: I. Teil 1539, II. Teil 1540 (Neudruck in Eitners Publ., Bd. 29), III. Teil 1549, IV. u. V. Teil 1556. Neudruck: bei Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied; im Staatl. Jugendliederbuch, usw. – Lit.: H. Kallenbach, Georg F.s frische dtsch. Liedlein, Diss. Gießen 1931; B. A. Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst, S. 221f.

forte, ital., stark; mezzoforte, halbstark; più forte, stärker; fortissimo, sehr stark (ff).

Fortepiano, ältere Bezeichnung des Hammerklaviers.

Forza, ital., Kraft.

Fränzl, Ferdinand, geb. 1770, Schüler seines Vaters Ignaz F. und Padre → Martinis, war Münchner Konzertm. (seit 1789), dann MD. in Frankfurt und von 1806 bis 1824 Km. und Operndirektor in München als Nachfolger → Cannabichs. Schubart nennt F. einen der lieblichsten Geiger seiner Zeit: »Sein Strich hat so viel Delicatesse und wiegende Anmut, daß ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann.« Als Vokalkomp. (Opern, Singspiele) ist F. vergessen, dagegen verdienen seine V.konz.e (9 erschienen im Druck), unter den Werken der zeitgenössischen großen Virtuosität (→ Rode, → Baillot) ehrenvoll mitgenannt zu werden.

Fränzl, Ignaz (1736–1811), seit 1747 Mitglied der Mannheimer Hofkapelle (1774 Konzertm., 1790 MD.), »ein sehr solider Geiger« nach Mozarts Urteil, und in seinen Sinfonien, Konz.en und Kammermusikwerken auch ein trefflicher Gefolgschaftskomp. der großen »Mannheimer«.

Francesco da Milano, berühmter, um 1490 geborener ital. Lautenist, der um 1510 in Mantua, um 1530 am Hofe des Kardinals Ippolito de Medici nachweisbar ist. Seine Bearbeitung von Jannequins »Lied der Vögel« (Chant des oiseaux) war einer der bekanntesten programmatischen Tonsätze der Epoche. Von großer künstlerischer wie entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung sind seine Fantasien, von denen 10 von Chilesoti in SIMG IV neu gedruckt sind. 1536/47 erschien F. d. M.s Hauptwerk, die »Intabolatura di liuto«.

Franck, César. Der 1822 in Lüttich geborene Komp., der von dtsch. Eltern abstammt, vollendete seine in der Heimat begonnenen Studien bei → Anton Reicha in Paris, wo er seit 1843 seinen Wohnsitz hatte. Er bekleidete dort Organistenstellungen an verschiedenen Kirchen und übernahm 1872 die Professur für Orgel am Pariser Cons. F. starb im Jahre 1890. Sein Ruhm als Komp. ging von seinen Oratorien (Ruth, La Tour de Babel, Rédemption, Les Béatitudes, Rebecca) aus. »Die starke Wirkung, die von den Béatitudes auf das junge Frankreich und auf Belgien, soweit das Oratorium in Betracht kommt, ausgegangen

bildungen selbst nur »Potenzierungen« kleinerer F.en darstellen. »Wenn sich eine einheitliche Form über eine längere Periode ausstreckt, so ist es notwendig, soll nicht das Gefühl in einem Tohuwabohu langer Strekken den Halt verlieren, daß auch die Teile dieser großen Form wieder verständlich gegliedert sind. Die Form ist dann nicht mehr einfach, sondern zusammengesetzt. Zeigt diese Gliederung nun die gleichen Formtypen wie das Ganze, so ist der Ausdruck potenzierte Form am Platze. Man wird diesen Namen selbst anwenden dürfen, wenn gelegentlich auch einmal eine andere kleine Form mit eingebaut ist ... Wenn der Charakter der zweimal oder dreimal übergeordneten Form da ist, ist eine Potenzierung der Form fühlbar« (A. Lorenz, Das Geheimnis der Form bei R. Wagner I, 160). Formtypen:

1. Die aus einem Motiv bzw. Thema gebildeten F.en (→ Präludium, → Etüde usw.)
2. Die kleinen Lied- und Tanzformen (zweiteilig mit Vorder- und Nachsatz, dreiteilig mit verschiedener Anordnung der einzelnen Teile).
3. Die Bogenform A-B-A (auch dreiteilige Liedform genannt). Die Bogenform ist eine der am meisten vorkommenden F.en der Musik von der kleinsten bis zur größten Dimension (Dacapo-→ Arie, → Sonatenform, → Fuge usw.)
4. Die aus zwei Stollen und Abgesang (St.-St.-Abg.) bestehende Barform.
5. Die Wiederholungsformen (Repetitionsformen). F.en mit Refrain (Ritornell, → Rondeaux [Rondo], → Balladen, → Ritornell-Arien usw.).
6. Die durchkomponierten F.en.
7. Die Durchführungs- (Verarbeitungs-) F.en. Zu ihnen gehören die alten Cantus-firmus-Bearbeitungen, die fugierten F.en, wie die → Fuge selbst, die → ostinaten F.en, die → Variationen, die «Durchführungen« der Sonatenform (→ Sonate).
8. Die zusammengesetzten F.en (Mischformen). Hier ist es wesentlich, daß mehrere der genannten Formen tatsächlich sich zu einem einheitlichen Formgebilde zusammenschließen. Während z. B. die aus Exposition, modulierendem, »überleitendem« Mittelteil und Reprise bestehende frühklassische Sonatenform als dreiteilige Bogenform anzusprechen ist, stellt die hochklassische Sonatenform einen zusammengesetzten Formtypus dar. In ihm verbinden sich Bogenform (oft auch Barform) und Durchführungsform zu einer einheitlichen Ganzheit.
9. Die zyklischen F.en (Mehrsätzige F.en). Die zyklischen F.en reichen von den mehr oder minder lose zusammenhängenden Anreihungstypen bis zu den durch den Kontrast der Einzelsätze gebundenen Formen. In der absoluten Musik haben sich die Dreisätzigkeit (Konzertform) und die Viersätzigkeit (Sinfonieform) als zyklische Grundnormen herausgebildet. – Lit.: H. Erpf, Der Begriff der musikalischen F., Diss. Lpz. 1914; K. Blessinger, Grundzüge der musikalischen Formenlehre, 1926; K. Westphal, Der Begriff der musikalischen F., Diss. Bln. 1933; H. Eimert, Musikalische Formstrukturen des 17. und 18. Jhts., Diss. Köln 1929

Sohn eines Schuhmachers, 1770 Universitätsorganist, 1779 Universitäts-MD. (1787 Dr. h. c.) zu Göttingen. F. ist der Begründer der neueren dtsch. MW., die er in den naturphilosophischen Anschauungen seiner Epoche verankerte, vorab in dem Grundgedanken Herders von der »stufenweisen Entwicklung der Kräfte«. Aus dem Zusammenhang der Geistes- und Empfindungskräfte leitete F. jenes »gemeinschaftliche Band« ab, das seine musikgeschichtliche Darstellung als eine im methodischen Sinne kulturhistorische Geschichtsschreibung zusammenhielt. Sein Hauptwerk ist die bis 1500 reichende »Allgemeine Geschichte der Musik« (1788 und 1801). Er schrieb u. a. noch: Über die Theorie der Musik 1777; Musikalisch-kritische Bibliothek, 3 Bde., 1778/1779; Allgemeine Literatur der Musik, 1792; Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802 (Neudruck 1925). Eine gemeinsam mit Sonnleithner in Angriff genommene Denkmäler-Ausgabe konnte wegen der Kriegsereignisse nicht erscheinen. – Lit.: H. Edelhoff, Johann Nikolaus F., Beiträge zur Geschichte der MW., Diss. Freiburg 1932.

Forlana, ursprünglich ein dem Allemandencharakter verwandter Tanz im geradtaktigen Zeitmaß aus dem Friauler Distrikt. Im 18. Jht. hat sich die F. zu einem nachtanzartigen Gebilde mit sehr schneller $^6/_8$-Bewegung entwickelt.

Form und Formen der Musik. Das Tonwerk hat zwar F. und ist F., die Tonkunst kann »Formen« bilden, aber nicht so wie die anderen Künste, insbes. die Baukunst, der ihre F.en oft fälschlich verglichen worden sind. »Die bildende Kunst kann nur das Fertige, d. h. das Bewegungslose hinstellen, und den Beschauenden somit nie zum überzeugten Zeugen des Werdens einer Erscheinung machen. Der absolute Musiker verfiel in seiner weitesten Verirrung in den Fehler, die bildende Kunst hierin nachzuahmen und das Fertige statt des Werdenden zu geben« (Wagner, Oper und Drama). Wagner stellt hier der rein formalistischen Betrachtung, die die Tonformen in ihrem bloßen Sosein, in ihrer »Struktur« allein erfaßt, die Erfassungsweise entgegen, die auf die formende, schöpferische Kraft und ihre Auswirkung im Werden der F. und F.en zurückgeht.

Mit dem Aufkommen der musikalischen Formenlehren am Ende des 18. Jhts. trat der Begriff der F. in ein bes. Stadium ein und alsbald in das verhängnisvoller Irrtümer. Die Mehrzahl dieser Formenlehren sagte F. und F.en und meinte etwas ganz anderes, nämlich Typus und Typenbildungen. Sie lehrten nicht, wie die F. einer Sinfonie Haydns, einer Sonate Beethovens beschaffen sei, sondern lösten die Erscheinungen der lebenden F. in eine Reihe von Allgemeinbegriffen und Abstraktionen auf. An die Stelle der älteren F., der Ausdrucksform, deren inneres Leben für die Formerkenntnis nie erlosch, trat die typisierende, die logische Musikform.

Der Bezirk der musikalischen F.en reicht von den kleinsten Lied- und Tanzsätzen bis zu den großen zyklischen F.en. Wesentlich für die Formerkenntnis ist es, daß zahlreiche weiträumige Form-

Lit.: Th. Böhm, Die F. und das F.spiel, 1871 und spätere Aufl.; M.-Schwedler, F. und F.spiel, 1923; E. Prill, Führer durch die F. literatur, 1899. S. auch Instrumentenkunde, Quantz.

Flotow, Friedr. Freih. v. (1812 bis 1883). Der von → Anton Reicha in Paris geschulte Komp., der sein Leben mehr als in seinem dtsch. Vaterland in Frankreich verbrachte, neigte auch als Schaffender mehr dem leichten graziösen Stil der Opéra comique zu. Den Geistesschüler → Aubers hat er nur selten verleugnet. Von seinen zahlreichen Opern und Balletten haben sich nur zwei Werke als beliebte Repertoirewerke dauernd auf der Bühne gehalten: Alessandro Stradella (1844) und Martha (1847). – Lit.: Friedr. v. F.s Leben (von seiner Witwe), 1892.

Flügel, Bezeichnung der dreieckigen, in der Form eines Vogelflügels gebauten Kl.instrumente (Kiel-F., Hammer-F.). S. auch Instrumente, Klavier.

Förster, Emanuel Alois (1748 bis 1823), österr. Komp. und Theorielehrer, der durch seine Werke für Kammermusik so stark auf Beethoven einwirkte, daß dieser ihn als »seinen alten Lehrer« zu bezeichnen pflegte. K. Weigl gab Kammermusikwerke F.s in DTÖ XXXV, 1 heraus. – Lit.: Weigl, Emanuel Alois F., SIMG VI; Saltscheff, Emanuel Alois F., Diss. München 1914.

Förster, Joseph Bohuslav, geb. 1859 in Dĕtenice (Böhmen), Schüler des Prager Kons.s, lebte längere Zeit in Hamburg und Wien, von wo er 1918 an das tschech. Staatskons. in Prag zurückkehrte, dessen Direktor er 1922 wurde. Als Opernkomp. (Deborah, Eva, Jessica, Die Überwinder, Das Herz) ist F. moderner, nervöser und mehr bedacht auf psychologische Vertiefung als → Smetana, dem er wiederum als Schilderungsmusiker in seinen programmatischen Sinfonien und Suiten und in den sinfonischen Dichtungen nahesteht. Beachtlich ist auch seine Chormusik wie sein reiches kammermusikalisches Schaffen (je 3 Streichqu.e und Kl.-trios, ferner V.sonaten, Bläserquintett u. a.). Seine Ges. Aufsätze und Kritiken erschienen 1920 (tschech.). – Lit.: Nejedly, Förster, 1902; J. Bartoš, Joseph Bohuslav F., 1923.

Förster, Kaspar (der Jüngere), geb. 1617 zu Danzig (nach Mattesons Angaben Schüler des Italieners Marco Scacchi), wirkte als Km. der Marienkirche seiner Vaterstadt, dann als Hofkm. in Kopenhagen, später in Dresden und Hamburg und starb 1673 zu Oliva. F. galt als einer der besten norddtsch.en Kantaten- und Oratorienkomp.en seiner Zeit, aber auch seine Kammermusik wurde sehr geschätzt. – Lit.: A. Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 158ff.; H. Rauschning, Musikgeschichte von Danzig, 1931.

Folia (Follia = Narrheit, Torheit). Nach Cervantes war die F. noch ein der → Sarabande und → Chaconne gleichgestellter span. Volkstanz. Vom 17. Jht. ab wurde die Melodie der F., deren bekannteste Bearbeitung → Corelli in op. 5 lieferte, von zahlreichen Komp. bis zu → Liszts Rhapsodie espagnole benutzt. – Lit.: A. Moser, Zur Genesis der Folies d'Espagne, AfMW I.

Forkel, Johann Nikolaus, geb. 1749 zu Meeder bei Koburg als

Fischer, Joh. Kaspar Ferdinand, geb. 1650, zwischen 1696 bis 1716 bad. Hofkm., einer der besten Meister des hochbarocken Fugenstils. In »Ariadne musica« von 1715 läßt er 20 Präludien und Fugen für Orgel den Quintenzirkel durchlaufen, stieß also schon ganz nahe zu jenen Temperaturproblemen vor, die → J. S. Bach im Wohltemperierten Kl. endgültig gelöst hat. Seine Kl.- und Orgelkompos.en erschienen 1901 in Ges.Ausg. (durch A. v. Werra) bei Breitkopf & Härtel. Neuausgabe der Orch.suiten »Le Journal du Printemps« in DDT X, 1. – Lit.: Über seine dtsch.en Opern vgl. L. Schiedermair, Die Oper an den badischen Höfen, SIMG XIV.

Fistula, Hirtenflöte, Panflöte.

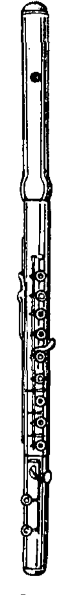
Flageolett, Flöteninstr. mit hoher Tonlage, kleinster Typus der alten Schnabelflöte (→ Flöte).

Flageolettöne heißen die durch Teilschwingungen auf Streichinstr.en, auch auf Harfen, entstehenden Töne. Sie werden durch leichtes Berühren der Saite auf $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_3$ usw. ihrer Länge hervorgebracht. Die Fl. zeichnen sich durch bes. Zartheit und Klarheit aus. Die Notierung geschieht durch o über der Note.

Flauto, ital., → Flöte; Flauto dolce, ital., Schnabelflöte, → Instrumente.

Flesch, Karl, geb. 1873 in Wieselburg in Ungarn, jüd. Geiger und V.pädagoge, gab zahlreiche Studienwerke für sein Instr. heraus (Urstudien, 1911; Die Kunst des Violinspiels, 1923/1928; u. a.)

Flöte (ital. flauto, franz. flûte), Blasinstr. in den zwei Hauptformen der Lang- und Quer-F. Die erstere besitzt als Block- oder Schnabel-F. ein durch den sog. Block verschlossenes Mundstück, durch das der Luftstrom gegen eine scharfe Aufschnittkante geblasen wird. Der Ton der mit 8 Tonlöchern versehenen Block-F. ist schwach und sanft. Schon im 17. Jht. kam das Instr. in vier Größen vor. Prätorius (Syntagma III) beschreibt sogar acht verschiedene Arten vom kleinen Flötlein bis zur Großbaßflöt mit einem Umfang von F-d′. Die um die Mitte des 18. Jhts. von der Quer-F. verdrängte Block-F. ist in der Gegenwart wieder ein bes. in der Jugendmusik vielgespieltes Instr. Die in waagerechter Stellung angeblasene, zu den Urinstrumenten der Menschheit gehörende Quer-F., von schärferem und durchdringenderem Klang als die Lang-F., faßte im Mittelalter zuerst in Deutschland Fuß (flûte allemande). Als Feld- oder Schweitzerpfeiff war sie das Hauptinstr. der Landsknechte, die bei jedem Fähnlein je zwei Pfeifer und Trommler hatten. Die durch den Klappenmechanismus gebrachten Verbesserungen der Quer-F. erfolgten durch → Quantz, J. G. Tromlitz und schließlich durch Theobald Böhm. Das klassische und das heutige Orchester verwendet im Gegensatz zu dem alten F.chor nur noch die große und die eine Oktave höher klingende kleine F. (Piccolo-F.). Nur vereinzelt ist noch die von Böhm erfundene, weich klingende Alt-F. in Gebrauch. –


Querflöte, System Böhm

Begleitet wurde der Runengesang entweder von der fünfsaitigen Kantele oder einem dreisaitigen, dem keltischen Crwth verwandten Instr.

Die finn. Kunstmusik erstand auf den Grundlagen, die die dtsch.en in Finnland wirkenden Komp.en Friedr. Pacius und Konrad Greve gelegt hatten, als das Werk der Generation um Philipp von Schantz (1835–1865), der selbst mit seiner Kullervo-Ouvertüre (1860) der nationalen Tonkunst seines Landes die Richtung wies. Die programmatische Sinfonie und die sinfonische Dichtung, die mit Vorliebe Natur und Sage Finnlands ihre Vorwürfe entnehmen, traten seit R. Kajanus in den Vordergrund, weiter gepflegt durch → Jan Sibelius, Ernst Mielk, Järnefelt, Melartin, Toivo Kuula, L. Madetoja u. a. Auf die vorbereitende Epoche mit übersetzten ausländischen Werken folgte die von O. Merikanto begründete Nationaloper (Pohjan neiti, 1899), als deren bedeutendste Förderer E. Melartin, A. Launis, I. Krohn genannt seien. Eine weitere feste Stütze der finn. Musikpflege bildet die schon von der älteren Generation der Hannikainen, E. Genetz, M. Nyberg, dann von Kajanus, Sibelius, Järnefelt, Melartin bis zu L. Ikonen, A. Maasalo u. a. gepflegte Chormusik. – Lit.: W. Niemann, Die Musik Skandinaviens, 1906; H. Pudor, Zur Geschichte der Musik in Finnland, SIMG II (1900–1901); J. Krohn, Geistliche Volksmelodien in Finnland, 1899; A. Launis, Lappische Juoigos-Melodien, 1908; Derselbe, Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien, 1910.

Fioravanti, Valentino (1764 bis 1837), ital. Komp. der Opera buffa aus der Schule Salas zu Neapel (seit 1816 Km. der Peterskirche in Rom). Aus seinen an Wert sehr verschiedenen 77 Opern ragen »I Virtuosi ambulanti« und »Le Cantatrici villane« (Die Dorfsängerinnen) als Höhepunkte der von leichten und graziösen Melodien getragenen Gattung hervor.

Fioritura, ital., Blüte, Verzierungsart, → Verzierungen.

Fischer, Edwin, geb. 1886 zu Basel, Schüler von Hans Huber und M. Krause, einer der geistvollsten Kl.spieler der Gegenwart, der sich auch als Leiter eines eigenen Kammermusikorch.s betätigt.

Fischer, Johann (1646–1721), Augsburger Musiker, studierte zuerst bei Capricornus in Stuttgart, dann während eines fünfjährigen Aufenthaltes in Paris bei Lully. Später wirkte er in norddtsch. Städten, in Kopenhagen, in Schwerin (1701–1704) und zuletzt in Schwedt als Hofkm. »Seine Ouvertüren samt den dazugehörigen Suiten sind sehr gut, und etwas Lullisch, es hat ihn diese Schreibart in Ansehung seiner anderen Arbeit am meisten emporgehoben. Seine Kirchenstücke, weil sie schwachstimmig waren, fanden nicht so viele Liebhaber als jene . . . kurz, in Ouvertüren und Chansons à la françoise bestand seine Stärke« (Mattheson, Ehrenpforte). Hauptwerke: Musikalisches Divertissement, Suiten, 1700; Tafelmusik, 1702; Mus. Fürstenlust, 1706; Mus. Maienlust, 1681; Die himmlische Seelenlust, dtsch. Arien für eine St. mit Instr., 1686. – Lit.: B. Wójcikómna, Johann F. von Augsburg als Suitenkomponist, ZfMW V.
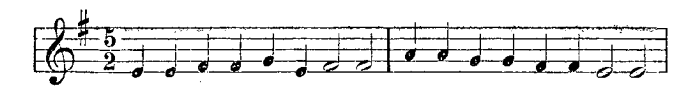
ner kernigen Kraft und seiner tiefen Empfindung. Die gewisse Härte der Schreibweise, die schon sein Großneffe Hermann F. ihm nachsagte, ist ein typisches Generationszeichen d. dtsch.en Künstler um 1450, der Generation, der auch ein Holbein d. Ä. angehörte. Neuausgabe F.scher Kompos.en in Eitners Publ., Bd. 7, Fr. Blumes Chorwerk, 1933, DTÖ XXXVII, 2 usw. – Lit.: Moser, Geschichte der deutschen Musik I, 414.

Fine, ital., Schluß (eines Tonstücks); al fine, bis zum Schluß.

Fingersatz (Applikatur) nennt man die geregelte Handhabung der Finger bei den Instr.en, bei denen diese die Verschiedenheit der Tonlage hervorbringen (Kl., Saiteninstr.e mit Griffbrett, Blasinstr.e mit Klappen und Tonlöchern). Phil. E. Bach unterstreicht die Bedeutung des F.es dadurch, daß er den ihn betr. Abschnitt an die Spitze seines berühmten Kl.lehrbuches stellt: »Da man hieraus erkennen kann, daß der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der ganzen Spiel-Art hat, so verlieret man bey einer unrichtigen Finger-Setzung mehr als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kann. Die ganze Fertigkeit hängt hiervon ab, und man kann aus der Erfahrung beweisen, daß ein mittelmäßiger Kopf mit gut gewöhnten Fingern allezeit den größten Musicum im Spielen übertreffen wird, wenn dieser letztere wegen seiner falschen Applicatur gezwungen ist, wider seine Überzeugung sich hören zu lassen« (Versuch einer Anweisung über die wahre Art das Clavier zu spielen). – Lit.: Alle Schulen der obengenannten Instrumentengruppen; L. Köhler, Der Klavier-F., 1862; O. Klauwell, Der F. im Klavierspiel, 1885.

Finke, Fidelio, böhm. Komp. (geb. 1891), Schüler Nováks am Kons. zu Prag, wo er als Kompositionslehrer an der Dtsch. Akad. für Musik (seit 1927 Direktor) wirkt. F.s Schaffen wandelte sich von strengen, fast klassizistischen Anfängen bis zur extremen Moderne (Hauptwerke: 8 Streichtrios, V.sonaten, Kl.-konz.e, Konz. für 2 Kl. und kleines Orch., Konz.e f. Orch., Sinfonische Dichtung »Pan«, Variationen und Fuge für 13 Instr.e, Liederkreis »Frühling«).

Finnische Musik. Seit der Herausgabe finn. Volkslieder und Tanzgesänge durch I. Krohn, A. Launis u. a. (Suoman kansan sävelmiä) sind die Wurzeln und Anfänge der Nationalmusik der finn.-ugrischen Völker weitgehend aufgedeckt. Ihre wichtigsten Merkmale sind: Formelhafte Melodiebildung (selbst uralte, stereotype, litaneienartige Wiederholungsformeln sind anzutreffen), Bevorzugung von nicht weit ausschwingenden Melodien (oft nur Quintumfang), häufiges Vorkommen → pentatonischer Bildungen. Zahlreiche Runenmelodien bewegen sich in fünfteiligen rhythmischen Gruppierungen. Hier der Anfang des bekanntesten Nationalepos Kalevala:



Außer einer Sinfonie schrieb er Kammermusikwerke, Lieder, Kl.-musik.

Field, John (1782–1837), berühmter engl. Pianist aus der Schule → Clementis, dem er sein Erstlingswerk, drei 1803 erschienene Kl.sonaten, widmete. Auch F.s weiteres Schaffen bewegte sich fast ausschließlich auf dem Gebiete des Solos und der Kammermusik für Kl. Seine Nocturnes gehören zu den schönsten und wertvollsten Erzeugnissen der frühromantischen Kl.tonpoesie. Seinen Stil kennzeichnete Franz Liszt mit den markanten Sätzen: »Lieblingsschüler Clementis, übernahm er von diesem großen Meister die Geheimnisse des schönsten Vortrages, dessen sich jene Epoche rühmen konnte, und verwendete dieselben in einer Gattung von Poesie, in der er stets als unnachahmlicher Meister von natürlicher Anmut, melancholischer Naivität, Freiheit und Einfachheit gelten wird.« – Lit.: Fr. Liszt, Gesammelte Schriften IV; P. Egert, Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik 1934.

Fierezza, ital., Ungestüm, Wildheit.

Figuralmusik, Figuren (Cantus figuralis), Gegensatzbezeichnung zum gregorianischen Choral (Cantus planus). Unter figurierter Schreibweise versteht man die thematisch-motivische Auflösung in ein Gewebe von kleineren Notenwerten.

Im Anschluß an die späthumanistische Rhetorik hatte sich auch in der Tonkunst eine regelrechte Lehre von den musikalischen Figuren herausgebildet, eine Symbolik der Vorstellungen wie der Empfindungen. Noch bis zur Mitte des 18. Jhts. nahm die Lehre von der F. in Theorie und Ästhetik der Tonkunst ihren Platz ein.–Lit.: A. Schering, Über die musikalischen Redefiguren in den Kompositionen des 16. bis 18. Jhts., KM. Jb. 1908; K. Ziebler, Zur Ästhetik der Lehre von den musikalischen Redefiguren im 18. Jht. ZfMW 1933.

Filtz, Anton (1730–1760), Schüler von → J. Stamitz und Solocellist der Mannheimer Kapelle, zu deren besten Komp.en er gehört. »Pracht, Volltönigkeit, mächtiges, erschütterndes Rauschen und Toben der Harmonieflut, Neuheit in den Einfällen und Wendungen, sein unnachahmliches Pomposo, seine überraschenden Andantes, seine einschmeichelnden Menuetts und Trios und endlich seine geflügelten, laut aufjauchzenden Prestos, haben ihm bis zu dieser Stunde die allgemeine Begeisterung nicht rauben können« (Schubart, Ideen zu einer Ästhetik). Neudruck in DTB III, 1, und VII, 2 (Sinf.), XVI, und in Riemanns Coll. Mus. (Kammermusik).

Finale heißt der Schlußsatz in zyklischen Instrumentalkompos.en (Sonate, Sinfonie, Konz. usw.) sowie die Schlußfolge einheitlich zusammengefaßter Szenen der Oper.

Finalis, lat., Schlußnote, Endton → Kirchentonarten.

Finck, Heinrich (1445–1527), wirkte zuerst in der Krakauer und Warschauer Kapelle, dann von 1510 bis 1513 als Singermeister zu Stuttgart, darauf am Hofe zu Salzburg und war 1525–1526 Hofkm. in Wien. Die überragende Bedeutung F.s liegt nicht so sehr in seinen geistlichen und kirchlichen Werken als in seinen dtsch. Liedern, echten Erzeugnissen sei-

und spätere Aufl.; H. Grabner, Der lineare Satz, 1930; K. Jeppesen, K. (dtsch. von J. Schultz 1935).

Konzert. 1. Die Bezeichnung K. bürgerte sich in der zweiten Hälfte des 16. Jhts. über die weltliche (→ Madrigal, → Intermedien) dann auch über die kirchliche Musik (Concerti von → A. u. → G. Gabrieli) ein. Dem Begriff des Konzertierens lag die Vorstellung des Wetteiferns verschiedener Klangkörper zugrunde. Es blieb zunächst nur ein Prinzip der Aufführung bzw. der Instrumentation und bedeutete noch keine geschlossene feste Form. (Die ausführliche Beschreibung der verschiedenen Möglichkeiten des Konzertierens nach der neuen »italienischen Manier« gibt → M. Prätorius im Syntagma III.) Die von der Vokalmusik stark beeindruckte Parallelentwicklung auf instrumentalem Gebiet führte zu dem am Ende des 17. Jhts. sich schon zu bestimmten Gattungstypen verfestigenden Concerto grosso mit dem Gegensatz des vollbesetzten Tutti und des meist dreist. Concertinos, wie zum Solokonz. Hauptmeister des Concerto grosso sind: → Corelli, → Torelli, → Georg Muffat, → L. Gregori, → Vivaldi, → Veracini, → dall'Abaco, → Händel, → Bach. Das Solokonz. fand in der gesanglichen Hauptform der Epoche – der Oper und Kantatenarie mit ihrem Wechsel von Ritornell (Tutti) und Solo – eine Formanlage vor, die es übernahm. Über → Torelli, → B. Marcello, → Albinoni und Jachini, der die ersten Cellokonz.e schrieb, schraubte es sich in den etwa 100 K.n von → A. Vivaldi zur Höchstform empor, die für den Rest des Hochbarocks als mustergültig angesehen wurde. Durch Übertragung des Vivaldischen K.s auf das Kl. trug J. S. Bach das junge Kl.konz. auf seinen ersten Gipfel empor, and sein Zeitgenosse Händel wurde von entsprechender Bedeutung für das Orgelkonz. Die Beziehungen zwischen K. und Sinfonie, die in der bis zur Wiener Klassik viel gepflegten K.sinfonie (Sinfonie mit konzertierenden Instr.en) einen bes. Typus hervorbrachten, wandelten sich mit der großen Entwicklung der Sinfonie so, daß seit Beethoven das sinfonische Element im K. eine große Bedeutung erhielt. Das Solistische ist nicht mehr einziger Zweck oder Hauptzweck, es hat von jetzt ab stärkere Bindungen an das sinfonisch-orchestrale Ganze.

2. Organisation des K.s. Die ältesten Formen des K.lebens sind die Veranstaltungen der Collegia musica, die wie solche der Stadtmusiker in vielen Städten an bestimmten Tagen stattfanden. Hinzu kamen K.e in Kirchen- und in Opernhäusern, Kammer- und Hauskonz.e sowie die Veranstaltungen reisender Virtuosen. Die zumeist als Pioniere des »öffentlichen« K.wesens bezeichneten Pariser »Concerts spirituels« von 1725 oder das 1743 in Leipzig begründete »Große Konzert« waren jedoch zunächst noch viele Jahrzehnte hindurch Angelegenheit einer kleinen Schicht der Musik-»Kenner«. Erst als das Liebhabertum sich zum Träger des K.gedankens machte, eroberte sich das K. die Interessen der breiten, musikliebenden Schichten. Diese Entwicklung, die bezeichnenderweise

…von den Mittel- und Klein-…ten ausging (das älteste Lieb-…berkonz. war 1757 in Quedlinburg begründet), war zu Beginn des 19. Jhts. abgeschlossen. – Lit.: O. zur Nedden, Der konzertierende Stil, 1933; A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, 1905 und 1927; H. Engel, Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt, 1927; H. Daffner, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart, 1906; E. Rapp, Beitrag zur Frühgeschichte des Violoncellkonzerts, Diss. Würzburg 1934; Pohl, Mozart und Haydn in London, 1867; A. Dörffel, Geschichte der Gewandhauskonzerte, 1881; W. Altmann, Chronik des Berliner Philharmonischen Orchesters, 1902; H. Kuhlo, Geschichte der Zelterschen Liedertafel, 1909; Sittard, Geschichte der Musik und des K.wesens in Hamburg, 1890; M. Brenet, Les Concerts en France sous l'ancien régime, 1900; E. Preussner, Die bürgerliche Musikkultur, 1935.

Konzertmeister, der erste Geiger des Orch.s, war zur Zeit der sog. Doppeldirektion im 18. Jht. auch Mitdirigent.

Kornauth, Egon, 1891 in Olmütz in Mähren geboren, Komp. und Musikwissenschafter, in dessen Schaffen die Kammermusik die erste Stelle einnimmt (2 Sonaten für V., je eine für Vc. und Klar., Kl.trio, Kl.quart., 2 Streichqu.e, Streichquint., Streichsextett, Kammermusik für Streichquint. und Fl., Ob., Klar., Horn). Lieder, Kl.stücke.

Kornett (ital. Cornetto, das kleine Horn), Blechblasinstr. aus der Familie der alten Bügelhörner mit Ventilmechanismus, dessen bekanntester Typ das Cornet à piston ist. Seine Leichtigkeit der Handhabung und Tongebung steht im umgekehrten Verhältnis zu seinen wenig edlen Klangqualitäten.

Korngold, Erich Wolfgang, geb. 1897, Jude, schon als Wunderkind herausgestellter Komp., schrieb die Bühnenwerke Der Schneemann, Der Ring des Polykrates, Violanta, Die Tote Stadt, Das Wunder der Heliane, ferner Kammermusik, Orch.werke, Lieder und Kl.stücke. Alles in allem eklektische Musik ohne Eigenart.

Koschat, Thomas (1845–1914), Kärntner Komp. und Schriftsteller (Hadrich, Dorfbilder aus Kärnten), dessen von ihm auch gedichtete »Volkslieder aus Kärnten« in der ganzen Welt bekannt wurden. Fatal und dem echten Volkslied keineswegs entsprechend ist der sentimentale Einschlag bei K. (Verlassen, verlassen). – Lit.: M. Morold, Koschat, 1895; C. Krobath, Koschat, 1912.

Kothe, Robert, geb. 1869, gehörte dem Kreise der Münchner »Elf Scharfrichter« an, bekannter Lautensänger und Komp. für sein Instr. (Volksliedbearbeitungen, Schule für künstlerisches Gitarren- und Lautenspiel). K. gab die Gedichtsammlungen: »Trabe, Rößlein, trabe« und »Mutter gib mir deinen Sohn« heraus. – Lit.: Fr. Jöde, Robert K., 1916.

Kotter, Hans (1485–1541). Der Straßburger Musiker und Schüler → Hofhaimers, der als Organist in Freiburg i. d. Schweiz und Bern lebte, ist einer der ersten Charakterköpfe der frühesten Kl.musik. – Lit.: W. Merian, Die Tabulatur des Hans K., Diss. Basel 1916; Merian, Der Tanz in

den deutschen Tabulaturbüchern, 1927 (mit vielen Beispielen).

Kozeluch, Leopold Anton (1752 bis 1818), böhm. Komp., schlug Mozarts Nachfolgerschaft in Salzburg aus, übernahm sie aber in Wien nach dessen Tode als kaiserlicher Kammerkomp. K. ist der typische Mitläufer auf der von den Großen gebahnten Straße, ein leichter, gefälliger, modischer Komp. von mehr als 30 Sinfonien, zahlreicher Kammermusik, Konz.en für Vc., Klar., Bassethorn usw.

Krakowiak, einer der ältesten polnischen (»Krakauer«) Tänze im $^2/_4$-Takt mit bes. Hervorhebung der leichten Taktteile:

Er beginnt langsam und schließt in schnellem galoppartigem Zeitmaß.

Kraus, Felix von, geb. 1870 in Wien, wo er mit einer Studie über → Caldara promovierte, zwischen 1899 und 1912 einer der hervorragendsten Mitwirkenden in Bayreuth, auch trefflicher Lieder- und Oratoriensänger.

Krause, Christian Gottfried (1719 bis 1770), Berliner Kammergerichtsadvokat, Komp. und Musikschriftsteller, hat durch die Herausgabe der Berliner Oden mit Melodien (1753/1755), eigene Lieder sowie durch seine wertvolle Abhandlung »Von der musikalischen Poesie« (1753) bleibende Verdienste um den jungen preußischen Liedstil (»Berliner Liederschule«). – Lit.: J. Beaujean, Christian Gottfried K., Diss. Bonn 1929.

Krauß, Clemens, 1893 zu Wien geboren, bedeutender Dir., leitete seit 1922 die Wiener Staatsoper, die Tonkünstlerkonzerte (auch die Kirchenmusikalische Abteilung der Staatsakad.), ging von 1924 bis 1929 als Operndirektor nach Frankfurt und dann wieder in seine frühere Wiener Stellung zurück. K. wirkte zunächst als Direktor der Berliner, jetzt der Münchener Staatsoper.

Krebs, Joh. Ludwig (1713–1780), Organist in Zwickau, Zeitz und Altenburg, einer der hervorragendsten von → J. S. Bach gebildeten Orgelspieler. Außer Orgelwerken (Neudruck im Verlag Heinrichshofen) schrieb er »Klavierübungen« (1743–1749) und Kammermusik (Triosonate in Riemanns Coll.Mus.).

Krehl, Stephan (1864–1924), bekannter Musikpädagoge (Theorie- und Kompos.lehrer zuerst am Karlsruher, dann am Leipziger Kons.); schrieb: Praktische Formenlehre (1902), Allgemeine Musiklehre (1904), Kontrapunkt (1908), Elementarmusiklehre (1921), Harmonielehre (1923). Als Komp. trat K. mit sinfonischen und kammermusikalischen Werken hervor. – Lit.: F. Reuter, Stephan K., 1921.

Kreisler, Fritz (Jude), geb. 1875 zu Wien, Geigenvirtuose aus der Schule von → Hellmesberger, wurde bes. durch seine sehr zur Verniedlichung neigenden Bearbeitungen bekannt.

Kremser, Eduard (1838–1914), Chormeister des Wiener Männergesangvereins und Komp. vielgesungener Chöre (Bearbeitung von altniederländ. Volksliedern nach dem Nederlandtsch Gedenckclanck des Valerius, darunter: Wir treten zum Beten).

Křenek, Ernst, geb. 1900 zu Wien, Schüler → Schrekers und Schwiegersohn → G. Mahlers,

einer der führenden Vertreter der nach dem Kriege mit allen Mitteln der Reklame tonangebend gemachten »neuen Musik«. K.s Feldgeschrei war ein rhythmisch mehr entfesseltes als stimmlich differenziertes, polyphones Musizieren, das auch die Fesseln der Tonalität bald abstreifte und das sich zeitweilig darauf versteifte, in der Oper (Tiefpunkt: Jonny spielt auf) das »Hindernis« Text durch die Mittel des absoluten Musikers zu bezwingen. K. schrieb außer zahlreichen Bühnenwerken Kammer-, Kl.- und Orch.musik, Konz.e, Chöre, Lieder und trat auch als Musikschriftsteller hervor.

Kretzschmar, Hermann (1848 bis 1924), verdienter dtsch. Musikwissenschafter, studierte in Leipzig (Kons. und Universität) und wurde dort nach langjähriger auswärtiger Km.tätigkeit 1887 Universitätsmusikdirektor und Privatdozent der MW. (zugleich Dir. des Riedel-Vereins und der Akad. Orch.konz.e). 1904 ging K. als Ordinarius der MW. nach Berlin, wo er 1907 das Direktorium des Instituts für KM. übernahm und von 1909 bis 1920 die Hochschule für Musik leitete. Zur Zeit des Vordringens der formalistischen Stilforschung war K. der überzeugteste Verfechter des Gedankens der stets »inhaltlichen« Musik, deren Deutungsmöglichkeiten er in seiner »hermeneutischen Methode« festlegte (Herausarbeitung des »Affektgehaltes« der Tonwerke). K.s Hauptarbeiten sind: Führer durch den Konzertsaal, 3 Bde. (seit 1887), vervollständigt durch die Bände »Konzerte« (Engel) und »Kammermusik» (Mersmann), Geschichte des neueren dtsch. Liedes bis Zelter (1912), Geschichte der Oper (1919), Vortragsreihe Musikalische Zeitfragen (1903), Ges. Aufsätze I (1910), II (1911). Herausgeber von: Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen (Breitkopf), Bände VIII, IX und XLII der DDT. – Lit.: K.-Festschrift, 1918.

Kreutzer, Konradin (1780–1849), schwäb. Komp. aus der Schule → Albrechtsbergers, Km. in Stuttgart, Donaueschingen, Köln und Wien, gehörte in seiner Wiener Zeit dem Kreise Beethovens an, dem er bes. während der Proben zur IX. Sinfonie zur Seite stand. Auch vertonte er den für Beethoven bestimmten Melusinentext Grillparzers (1833). Viele seiner Uhland-Lieder sind besser als die noch heute populären Chöre von der Art der »Kapelle« oder des Chores »Das ist der Tag des Herrn«; die Musik zu Raimunds »Verschwender« steht dem allbekannten »Nachtlager von Granada« mindestens gleich. Im ganzen stellt aber unsere heutige Einschätzung K. mehr zum harmlosen Biedermeier als zur Romantik. – Lit.: Riehl, Musikalische Charakterköpfe, Bd. 1; R. Roßmayer, K. als dramatischer Komp., Diss. Wien 1928.

Kreutzer, Rodolphe (1766 bis 1831). Der große franz. Geiger von dtsch. Abstammung wurde von → Johann Stamitz herangebildet und war seit 1783 in verschiedenen Stellungen in Paris tätig (1795 Prof. am Cons., 1801 Konzertm., 1817 erster Km. der Großen Oper, Kammervirtuose Napoléons, seit 1815 Ludwigs XVIII.). K.s Name lebt heute noch (außer durch die ihm gewidmete V.sonate op. 47 von

Beethoven, »K.-Sonate«) in seinem hochbedeutenden Studienwerk der 42 Études ou Caprices weiter. – Lit.: H. Kling, Rodolphe K., Brüssel 1898); J. Hardy, Rodolphe K., sa jeunesse à Versailles, 1910.

Krieger, Adam (1634–1666), studierte bei → S. Scheidt in Halle, war 2 Jahre Organist an der Leipziger Nikolaikirche und ging dann als kurprinzl. Km. nach Dresden. »Denn wer an Götter sich hat vergafft, der wird als Spötter dahingerafft«, sang der auch dichterisch Hochbegabte, der bei längerem Leben zweifellos zu einem Großmeister des Liedes berufen gewesen wäre. Aber auch die beiden von ihm hinterlassenen Sammlungen (die erste unvollständige von 1657 wurde von H. Osthoff ergänzt) sichern ihm nach → Albert die Führerschaft im Lied seines Jhts. Neuausgabe durch A. Heuss in DDT XIX. – Lit.: H. Osthoff, Adam K., 1929.

Krieger, Johann (1651–1735), Schüler seines Bruders J. Phil., wirkte als Hofkm. in Greiz und Eisenberg und seit 1681 als Organist und MD. in Zittau. Wie sein Landsmann → Pachelbel für die Orgel, so bildet K. für das Kl. vor allem als Suitenkomp. den Gipfel der Nürnberger Schule (6 musikalische Partien und Anmutige Klavierübung, in Auswahl in DTB XVIII (Seiffert).

Krieger, Johann Philipp (1649 bis 1725). Dieser aus Nürnberg stammende Charakterkopf der dtsch. Barockoper führte ein bewegtes Leben. Er studierte in Kopenhagen und später noch bei → Rosenmüller in Venedig und → Pasquini in Rom vor seiner Wirksamkeit als Hofkm. in Bayreuth, Halle (1677) und Weißenfels (1680). In der letztgenannten Stellung schrieb er etwa 50 Opern, deren kerniger, gedrungener und noch in den liedhaften Rahmen eingespannter Stil aus den Ariensammlungen zu erkennen ist (Neuausgabe von 24 Arien durch J. H. Moser bei Bisping). Guten Einblick in K.s wertvolle KM. gibt die von Seiffert besorgte Auswahl in DDT LIII bis LIV, in die Orgelmusik der 18. Bd. der DTB.; Instrumentalwerke in Seifferts Sammlung Organum.

Kroyer, Theodor, geb. 1873, studierte bei → Sandberger und →Rheinberger in München, 1902 dort Privatdozent, wurde Prof. der MW. in Heidelberg (1920), Leipzig (1923), Köln (1932). Schrieb: Die Anfänge der Chromatik im ital. Madrigal (1900), die Bändchen J. Rheinberger (1906), W. Courvoisier (1928) und gab M. Webers Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, ferner Zengers Geschichte der Münchner Oper (1923) sowie die Bde. III, 2, und X, 1 der DTB heraus. Eine K.-Festschrift erschien 1933.

Krummhorn, altes schalmeiartiges, am unteren Ende halbkreisförmig gebogenes Holzblasinstr., das im 16./17. Jht. in verschiedenen Größen gebaut wurde (→ Prätorius zählt im »Syntagma« (1619) einen »Chor« von fünf Krummhornarten auf). Das K., das durch eine sog. Windkapsel angeblasen wurde, hatte einen wenig modulationsfähigen, milden Klang. Im 18. Jht. starb es aus.

Kubelik, Jan, hervorragender, 1880 bei Prag geborener tschech. V.virtuose aus der Schule → Sevčíks. Gest. 1940.

Kücken, Friedr. Wilhelm (1810 bis 1882), aus Lüneburg, war von 1851 bis 1861 Stuttgarter Hofkm. Komp. mehrerer zu Volksliedern gewordener Gesänge (Wer will unter die Soldaten). »Ach wie ists möglich dann« wird meist nicht mehr nach der älteren Volksliedweise gesungen, sondern auf die Umdichtung der H. von Chezy nach K.s Melodie.

Künnecke, Eduard, geb. 1885 zu Emmerich, Komp. von guter Singspiel-, Operetten- und Filmmusik (Das Dorf ohne Glocke, Wenn Liebe erwacht, Der Vetter aus Dingsda, Lady Hamilton, Glückliche Reise u. a.).

Kuhlau, Friedrich (1786–1832). Der in Uelzen geborene und in Hamburg ausgebildete Musiker floh 1810 vor der franz. Aushebung nach Kopenhagen, wo er in die Hofkapelle eintrat und 1818 zum Hofkomp. ernannt wurde. Von seinen Werken (Opern, Schauspielmusiken, Kammermusik) haben sich nur seine Sonatinen für Kl. lebensfähig gehalten. S. auch Dänische Musik. – Lit.: K. Graupner, Leben und dramatische Werke Friedrich K.s, Diss. München 1930.

Kuhnau, Johann, der Amtsvorgänger → Bachs im Thomaskantorat, stammt aus dem sächs. Erzgebirge (geb. 1660), absolvierte in Dresden, Zittau und Leipzig das Doppelstudium als Musiker und Jurist, und war bis 1701 als Advokat tätig. 1684 wurde er zum Thomasorganisten, 1701 zum Kantor gewählt, als der er 1722 gestorben ist. K. war einer der vielseitigsten Künstler, den die Musikgeschichte kennt, und von größter Bedeutung als Kl.-komp., der durch die Übertragung der ital. Triosonatenform aufs Kl. für Deutschland der Schöpfer der Kl.sonate wurde. Hauptwerke: Neue Clavierübung (erster Teil 1689, zweiter Teil 1692), Frische Clavier-Früchte oder 7 Suonaten (1696). Die musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien von 1700 bietet Programmusik in Sonatenform (Neuausgabe der Kl.werke durch Päsler in DDT IV; Kirchenkantaten gab Schering in DDT LVIII/LIX heraus; der satirische Roman Der Musikalische Quacksalber (1700) erschien 1900 im Neudruck). – Lit.: R. Münnich, Johann K.s Leben, SIMG III; J. Martin, Die Kirchenkantaten K.s, Diss. Berlin 1928; s. auch Schering, Musikgeschichte Leipzigs.

Kuhreigen, älplerischer Sennengesang, ist schon in Rhaws Bicinien von 1545 nachweisbar (vgl. Schering, Ein Schweizer Alpen-Bet-Ruf, SIMG II). – Lit.: A. Tobler, Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell, 1890.

Kujawiak, poln. Tanz (aus der Provinz Kujawy), in ziemlich langsamem $^3/_4$-Takt (s. Polnische Musik).

Kulenkampff, Georg, 1898 in Bremen geboren, V.virtuose und Konzertspieler, war von 1923 bis 1926 Violinprof. an der Berliner Musikhochschule.

Kullak, Theodor (1818–1882), bedeutender Kl.virtuose und Pädagoge, Schüler von Agthe und Czerny, Mitbegründer des Sternschen Kons. und später Gründer der Neuen Akad. der Tonkunst. H. v. Bülow nannte K. einen der »um Pianisten-Bildung, um Gründung und Bewahrung guter Klavierspiel-Traditionen« verdientesten Musiker seiner Zeit. Seine Schule des Oktavenspiels op. 48

gehört auch heute noch zu den Standardwerken des höheren Kl.-spiels.

Kundigräber, Hermann, 1879 zu Graz geb. Komponist, seit 1905 Dir. der städt. Musikschule zu Aschaffenburg. Grünewald-Sinfoni, Kammer- und Klaviermusik, Lieder sowie mehrere Theoriebücher.

Kunzen, Fr. L. Ämilius, geb. 1761 in Lübeck, studierte in Hamburg und Kiel und gehört seit 1783 mit seinem Schaffen der Musikgeschichte Dänemarks an, wo er 1789 mit der Oper »Holger Danske« einen großen Erfolg erzielte und 1795 Hofkm. wurde. Außer der Oper »Erik Ejegod« schrieb er noch viele Singspiele, ein Oratorium, Ouvertüren und Lieder. S. auch Dänische Musik.

Kurrende (von lat. currere = laufen, herumlaufen), Name der alten, schon vor der Reformation bestehenden Schülerchöre, die bei allen erdenklichen feierlichen Anlässen sangen. Die fast bei allen größeren Schulen bestehenden K.n verloren mit dem 18. Jht. ihre Bedeutung, jedoch wurden an einzelnen Orten (Berlin, in Eisenach zu Beginn des Weltkrieges) neue K.n begründet. – Lit.: G. Schünemann, Geschichte der Schulmusik, 1928.

Kusser (auch Cousser), Johann Sigismund (1660–1727). Der in Lullys strenger Zucht geschulte Musiker, einer der hervorragendsten Dir.en seiner Epoche, wirkte als Km. am Hofe zu Braunschw.-Wolfenbüttel, in Hamburg, Stuttgart und zuletzt beim Vizekönig von Irland. K. hat von Paris aus die franz. Ouvertüre der dtsch. Orch.suite zugeführt, in der er, wie sein Biograph H. Scholz sagt, zuerst noch »mit den Mienen eines Predigers zum Tanze aufspielte«, in den späteren Sammlungen von 1700 ab jedoch in einer sich steigernden volknahen Haltung. Von seinem großen Können als Opernkomp. geben nur noch die Ariensammlungen aus »Erindo« und »Helikonische Musenlust« Kunde. – Lit.: H. Scholz, Johann Sigismund K., Diss. München 1911.

Kyrie → Messe.

L

La, die sechste Silbe der Solmisation, auch heute noch der Name des Tones a bei den romanischen Nationen.

Labialpfeifen (von labium = Lippe) heißen die flötenartigen Orgelregister, bei denen der gegen eine scharfe Schneide getriebene Luftstrom den Ton erzeugt und die in dem Röhrenraum befindliche Luftsäule in Schwingung versetzt. Beide Schwingungen, die der Schneidetöne und die der in der Pfeife schwingenden Luftsäule, wirken aufeinander ein (gekoppeltes System).

Lach, Robert, Wiener Musikforscher (geb. 1874), war von 1911 bis 1920 Vorsteher der Musikabteilung der Hofbibliothek in Wien, seit 1915 Privatdozent und seit 1927 Ordinarius für MW. der dortigen Universität. Er schrieb u. a.: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie (1913), Gesänge russ. Kriegsgefangener (3 Bde., 1920), Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jht. (1920), Geschichte der Wiener Staatsakad. für Musik (1927), Die vergleichende MW. (1924), Das Ethos in der Musik Schuberts (1928).

Lachner, Franz (1803–1890), studierte zuerst bei → Ett in München, dann bei → Sechter und Abbé Stadler in Wien, wo er dem engeren Schubertkreise angehörte und 1826 Km. am Kärntnertortheater wurde. Nach kurzer Wirksamkeit in Mannheim übernahm L. im Jahre 1836 die Stellung eines Münchner Hofkm.s, die er 1865 infolge der bekannten → Wagner-Fehde niederlegte (vgl. Wagners Bemerkungen über L.s Direktion des »Tannhäuser« in Ges. Schriften VIII). Von L.s Kompos.en sind die Opern (Catarina Cornaro, 1841) schneller vergessen worden als die Orch.-suiten, denen Kretzschmar die rechte Zensur schon erteilt hat: »L. spricht echten Suitengeist, auch wo er gelehrt wird, bleibt er klar und verständlich, wenn es nicht anders geht, ist er lieber trivial als gekünstelt, und der Undeutlichkeit geht er so sehr aus dem Wege, daß er sich darüber oft ins Redselige und Breite verliert.« – Lit.: A. Würz, L. als dramatischer Komp., Diss. München 1927. Vgl. auch Moritz v. Schwind, Die Lachner-Rolle, hrsg. von O. Weigmann, 1904).

Lachner, Vincenz (1811–1893), Bruder von Franz L., war von 1836 bis 1873 Hofkapellm. in Mannheim. Er schrieb zu s. Zt. vielgesungene Männerchöre u. Lieder, ferner Ouvertüren, Kammer und Kl.m.

Lage, Allgemeinbezeichnung im Sinne einer hohen bzw. tiefen L. der St., der »engen« oder »weiten« Stellung der Akkordtöne zueinander. Bei den Streichinstr.en haben Lage und Lagenwechsel (Stellung der linken Hand zum Griffbrett) eine bedeutende Funktion der Spieltechnik.

La Laurencie, de, Lionel, bedeutender (1861 zu Nantes geborener) franz. Musikforscher, Ehrenpräsident der Société franç. de musicologie. Er schrieb u. a.: La légende de Parsifal et le drame mus. de Wagner (1888), Lully (1911), Les créateurs de l'opéra franç. (1920), Les luthistes (1928), L'école franç. de violon, de Lulli à Viotti (3 Bde., 1922–1924), La chanson royale en France (1928).

Lalo, Edouard (1823–1892). Der in Lille geborene, aus span. Familie stammende franz. Komp. (Schüler Habenecks am Pariser Cons.) errang große Erfolge mit der Oper »Le roy d'Ys« und der Ballettsuite »Namouna«. Von seinen bestimmteNationalcharaktere ausdrückenden V.werken (Fantasie norvégienne, Concerto russe) ist die Symphonie espagnole am bekanntesten geworden. – Lit.: G. Servières, Edouard L., Paris 1925.

La Mara → Lipsius, Marie.

lamentabile, ital., klagend.

Lamento, ital., Klagesang. Seit der berühmten Ariadne-Klage in Monteverdis Arianna (1607) wurde das L. ein beliebter Szenentypus der Barockoper.

Lamond, Frederick, hervorragender schott. Kl.virtuose (geb. 1868 in Glasgow) aus der Schule von → Liszt und → Bülow. L. gehört zu den bedeutendsten Beethoveninterpreten unserer Zeit.

Lamoureux, Charles. Der 1834 in Bordeaux geborene weltbekannte Dir. durchlief die traditionelle Schule des franz. Musikers am Pariser Cons., wirkte in verschiedenen Stellungen als Geiger und Km. und gründete 1882 das seinen Namen tragende Konzertinstitut, dessen Leitung er 1897 seinem Schwiegersohn

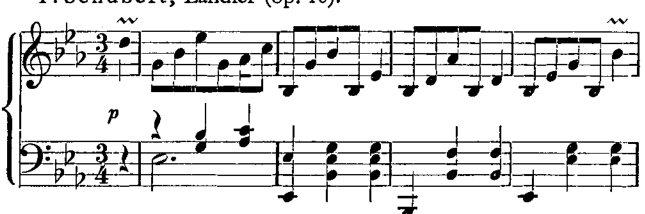
Chevillard übertrug. L. war ein begeisterter Wagner-Vorkämpfer in Frankreich (1887 Erstaufführung des Lohengrin und 1899 des Tristan).

Lamping, Wilhelm, geb. 1880, dtsch. Cellist aus der Schule → Grützmachers und → Klengels, begründete nach langjähriger Wirksamkeit in Amerika ein eigenes Streichqu. (Brühler Schloßqu.) sowie die Brühler Kammermusikfeste. Seit 1925 ist L. Leiter einer eigenen Celloschule und lebt seit 1936 als Prof. der Akad. in München.

spiele bei J. Wolf, Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jhts., SIMG III, und bei Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, bei Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance (1914).

Ländler, ein aus den alpinen dtsch.en Gegenden stammender Volkstanz, den → F. M. Böhme den Vater des Walzers genannt hat, dessen Heimat aber keineswegs in der Weise, wie es geschehen ist, auf einen genau zu bestimmenden Ursprungsort (Landl) festzulegen ist. Vereinzelt

F. Schubert, Ländler (op. 18).



taucht der L. schon in der Lautenmusik des 17. Jhts. auf, aber in breitem Vordringen ist er doch erst in der Kunstmusik am Ende des 18. Jhts., als ein Tanz im $^3/_4$-Takt, von dem um 1800 gesagt wurde, er müsse langsamer genommen werden als der ihm oft gleichgestellte »Deutsche«. In der Schubert-Epoche setzte man dann Ländler und Deutsche meistens gleich.

Landi, Steffano, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jhts. (gest. um 1658) als päpstlicher Kapellsänger in Rom, wo er mit den Opern »La morte d'Orfeo« (1619) und »San Alessio« (1624) hervortrat (Ouvertüre in Riemanns Handbuch der Musikgeschichte II, 255 ff.). Mit seinen 5 Büchern Arie ad una voce (Arien für eine Singst.) gehört L. zu den ersten Meistern der Solokantate.

Landino, Francesco (etwa 1325 bis 1397), blinder Musiker, Dichter und Philosoph, wird von seinen Zeitgenossen als der hervorragendste Instr.spieler, insbes. Organist der Epoche geschildert. Seine etwa 200 Kompos.en sichern ihm die Stellung als einer der führenden Männer der Stilreform der Florentiner → Ars nova. Bei-

languendo, ital., schmachtend, matt.

Lanner, Joseph (1801–1843), berühmter Tanzkomp. des Wiener Vormärz, der vor allem den Walzer formal wie instrumentationstechnisch geweitet und vertieft an seinen Vollender → Joh. Strauß weitergab. Die ersten Tänze L.s sind ursprünglich für Kl. kom-

poniert, erst op. 9 zeigt die Besetzung für L.s Streichqu., in dem Joh. Strauß sen. die Bratsche spielte, und in der Folge passen sich die Tänze dem schnell zum vollen Orch. anwachsenden Klangkörper L.s an. Neuausgabe in DTÖ XXXIII, 2. – Lit.: F. Rebay und O. Keller, Lanner, 1901; F. Lange, Joseph L. und J. Strauß, 1904.

Lapicida, Erasmus (= E. Steinschneider), ein 1519 in Wien verstorbener Komp. trefflicher dtsch. Lieder und Liedbearbeitungen. (Neudruck in DTÖ XXXVII, 2.)

largamente, largo, ital., breit, gedehnt; larghetto, etwas gedehnt: das Zeitmaß etwas schneller nehmen als beim Largo.

La Rue, Pierre de (um 1460 bis 1518), aus Flandern, Schüler Okeghems, aus dessen Leben nur die Kapellsängerzeit bei Philipp dem Schönen in Brüssel zwischen 1492 und 1510 festliegt und die Tatsache, daß er als Präbendar in Courtray starb. In seinen Motetten, Messen und Chansons zeigt sich de L. R. als einer der vielseitigsten Niederländer, der bald einen klaren und schlicht »harmonisch« klingenden Satz schreibt, bald über die verblüffendsten kontrapunktischen Kunstfertigkeiten gebietet, bei denen aber »glücklicherweise alles noch Musik ist« (Ambros). Vereinzelte Neudrucke in den Sammelwerken von Maldeghem, → Expert, → Schering, → Blume.

Lassen, Eduard, jüd. Komp., geb. 1830 in Kopenhagen, gest. 1904 in Weimar, wo er 1858 Nachfolger Liszts als Hofkm. wurde. Er schrieb u. a. schnell vergessene Opern und Lieder, die durch eine Welle des Sentimentalismus einige Zeit weite Verbreitung fanden.

Lasso, Orlando di (ursprüngliche Namensform Roland de Lassus), wurde 1532 zu Mons im Hennegau geboren, das er, der inzwischen Chorknabe geworden war, schon als 13jähriger im Gefolge des kaiserlichen Generals Ferdinand Gonzaga verließ. Nach langen abenteuerlichen Fahrten verweilte er länger in Mailand, Neapel und schließlich in Rom, wo er 1553 als Laterankm. wirkte. 2 Jahre später finden wir ihn wieder in seiner nordischen Heimat, in Antwerpen, das er 1556 verließ, um in die bayrische Hofkapelle in München einzutreten, die er dann von 1560 bis 1594, dem Todesjahr, geleitet hat. Unter den Großmeistern der Stilvollendung der Polyphonie des 16. Jhts. ist L. der umfassendste Geist. Und auch in der so oft als »überpersönlich« angesprochenen KM. klingt die persönliche Note stets noch vernehmlich durch. Ihr schenkte L. ewige Werte, wie die Bußpsalmen (gedruckt 1584) oder das nicht weniger als 516 Motetten enthaltende Magnum opus musicum, Endwerke der von Generationen vererbten hohen polyphonen Setzkunst. Aber anders als sein großer, nur ausnahmsweise Exkursionen in die weltliche Tonkunst unternehmender Zeitgenosse Palestrina schrieb L. mit voller Bejahung der Lebenswerte seiner Zeit Madrigale und Villanellen, franz. Chansons und dtsch. Lieder, bei denen er mit Vorliebe von der gebräuchlichen Vierstimmigkeit zum fünfstimmigen Lied überging. In der auf 60 Bde. berechneten Ges.-Ausg., für die → A. Sandberger verantwortlich zeichnet, liegen

bislang 21 Bde. vor. – Lit.: A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle unter Orlando di L., 1894/1895; Derselbe, Vier Aufsätze über Orlando di L., in Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, München 1921; Derselbe, L. und die geistigen Strömungen seiner Zeit, Abhandlungen der bayr. Akad. der Wissenschaften, 1926; E. Schmitz, Orlando di L., 1915; Ch. van den Borren, Orlando di L., 1920; E. Closson, Roland de L., 1919; L. Behr, Die deutschen Gesänge Orlando di L.s, Erlangen 1935.

Laudi (Lauda), geistliche Volksgesänge, die insbes. durch die Brüderschaften der »laudesi« auf Buß- und Geißlerfahrten sich seit dem 13. Jht. verbreiteten. Größeren Umfang hatten die in Frage-Antwort-Form aufgebauten Dialog-Lauden, die zum Oratorium hinüberführen (vgl. Schering, Geschichte des Oratoriums).

Laurentius v. Schnüffis = Joh. Martin (1633–1702), Vorarlberg, dem Kapuzinerorden angehörender Dichter-Musiker, der durch seine volknahe, schlichte und klare Haltung zu den erfreulichsten Erscheinungen unter den Liederkomp.en seiner Zeit gehört. Seine Liedersammlungen (Des Miranten wunderlicher Weg, Mirantisches Flötlein usw.) erschienen zwischen 1666 und 1698. – Lit.: W. Vetter, Das frühdeutsche Lied (im 2. Bd. zahlreiche Liedproben).

Laute (arab. al'ût, span. laúd, franz. luth, ital. liuto), Zupfinstr. mit birnen- oder kürbisförmigem Korpus, dessen gerade Decke durch die oft reich geschnitzten »Rosen« durchbrochen ist. (Vgl. Abb. im Anhang.) An einem langen Hals mit Griffbrett befindet sich der scharf abgewinkelte Wirbelkasten. Die Anzahl der Saiten wie die Stimmung der L. wechselten in den verschiedenen Epochen. Von Mesopotamien, ihrem vermutlichen Stammlande, wo die L. schon um 2300 v. Chr. in Gebrauch war, verbreitete sie sich nach Behn (Die L. im Altertum und frühen Mittelalter, ZfMW I) in drei Haupttypen über die Welt. Der erste Typus mit kleinem Korpus und langem Hals ist die L. der Assyrer, Ägypter, Griechen und Römer, und auch die indische wie chinesisch-mongolische L. gehören ihm zu. Der zweite, gitarrenartige Typus ist in seinem ältesten Stammbaum noch unaufgeklärt. Der dritte, arab. Ln.-typus kam in karolingischer Zeit nach Europa und wurde für die kommenden Jahrhunderte ein Hauptinstr. der europäischen Tonkunst. Die L. wurde in verschiedenen Größen gebaut; → Prätorius kannte 7 Lautenarten, von der Klein-Diskantlaute bis zur Groß-Oktav-Baßlaute (Archiliuto). Zur Zeit der Differenzierung des Spiels auf Instr.en im 15. Jht. trat an die Stelle des alten »Schlagens« der L. mit dem Plektrum (Stäbchen) das mehr- und vielgriffige Spiel der Finger. Die L. blieb nach zwei Richtungen hin verwendbar: als Akkordinstr., das Aufgaben erfüllte, von der es in der »Generalbaßzeit« Schritt für Schritt vom Kl. abgedrängt wurde, wie als Melodie- und »Ornament«-Instr. Über die Aufzeichnung der L.-stücke s. auch Tabulaturen. Die Glanzzeit der L.-kunst lag in Renaissance und Frühbarock. Berühmte Laute-

nisten: die Deutschen Hans Judenkünig, → Hans Gerle, → Hans Newsiedler, der Spanier → Luiz Milan, der Italiener Francesco da Milano, der Engländer → J. Dowland u. v. a. – Lit.: Neuausgaben von alter L.musik: G. Morphy, Les luthistes espagn. du 16e siècle, 1902; Tappert, Sang und Klang, 1906; Luiz Milan, L.komp.en in Publ. älterer Musik, 2. Jg.; Österr. L.musik in DTÖ XVIII, 2 und XXV, 2. Ferner wertvolle Neuausgaben von Chilesotti, D. Bruger. Vgl. auch die Verzeichnisse der L.tabulaturen bei J. Wolf, Handbuch der Notationskunde II. Geschichte: O. Körte, L. und L.-musik bis zur Mitte des 16. Jhts., 1901; R. Radeke, Das dtsch. Lied in der Lautenbearbeitung des 16. Jhts., Vj VII; E. Engel, Die Instrumentalformen in der L.-Musik des 16. Jhts., 1915; De la Laurencie, Les Luthistes, 1928.

Lavignac, Albert (1846–1916), bedeutender franz. Musikwissenschafter, Prof. am Pariser Cons., gab das große, nach seinem Tode von L. de la Laurencie fortgeführte Sammelwerk heraus: Encyclopédie de la mus. et Dictionnaire du Conservatoire, 1912ff.

Lechner, Leonhard (um 1553 bis 1606), begann seine Tätigkeit als Sängerknabe der Münchner Kantorei unter → Lasso, wirkte in Landshut, Nürnberg und anderen Städten und seit 1595 als Hofkm. in Stuttgart. L., der durch zahlreiche Neudrucke weit bekannt und viel aufgeführt ist, gehört zu den interessantesten Meistern des Stilübergangs vom 15. zum 16. Jht., als ein großer Kirchenkomp. und ein hervorragender Gestalter des dtsch. Liedes. Neudruck der Johannespassion, des Hohenlieds, der Deutschen Sprüche von Leben und Tod im Bärenreiter-Verlag. L.s Bearbeitung von Regnarts Villanellen in Eitners Publ., Bd. 19. Neue dtsch. Lieder von 1582 (Neudruck von E. F. Schmid, 1926). – Lit.: M. Schreiber, Leonhard L., Diss. München 1928; Derselbe, Die KM. des Km. Leonhard L., 1936.

Leclair, Jean Marie (1697–1764), franz. Komp. und Violinist aus der Schule von → Somis. L.s 49 Solosonaten für V. (außerdem schrieb er Konz.e und Kammermusik) bilden eine Glanzleistung der V.musik der Epoche. Diese zeigt als Ganzes ein geringeres Fortschrittzeitmaß als die gleichzeitige Kl.musik Frankreichs, wahrt in einem oft machtvoll vorbrechenden Pathos (Sonate: Le Tombeau) noch den Zusammenhang mit dem violinistischen Hochbarock. 12 Solosonaten und eine Triosonate in Eitners Publ., Bd. 31 (Konz.e in Edit. Peters). – Lit.: L. de la Laurencie, L'école franç. de violon I, 269ff.

Lecocq, Alexandre Charles (1832 bis 1918), erfolgreichster franz. Operettenkomp. der zweiten Hälfte des 19. Jhts. Hauptwerke: La fille de Madame Angot (Mamsell Angot) (1873), Giroflé-Girofla (1874), Le petit duc (1878), Camargo (1879), Ali Baba (1887). – Lit.: L. Schneider, Les maîtres de l'Operette, Hervé et L., 1921.

legato (ital.), gebunden.

leggiero, leicht; leggieramente, sehr leicht.

legno, col, ital. = mit dem Holz, d. h. mit der Bogenstange statt mit dem Bezug; ein bes. Effekt des V.spiels.

Legrenzi, Giovanni (1626 bis

1690), hervorragender oberital. Komp. (seit 1685 Km. an San Marco in Venedig und dort Kons.direktor), ebenso wichtig für die Geschichte der Vokal- wie der Instrumentalmusik. Er ist einer der ersten, der in seinen 17 Opern, Oratorien und Kammerkantaten der Dacapo-Arie die führende Stellung verschaffte. In der Kirchen- und Kammersonate förderte er als einer ihrer besten Meister den zu → Corelli hinführenden Siegeszug der Gattung. Noch → J. S. Bach hat diesen großen Künstler hochgeschätzt, der ein Thema L.s in einer seiner Orgelfugen bearbeitete. – Lit.: H. Nüssle, G. L. als Instrumentalkomp., Diss. München 1917 (ungedruckt).

Lehár, Franz, geb. 1870 zu Komorn, Schüler des Prager Kons.s, war längere Zeit als Orch.musiker und Militärkm. tätig und schwang sich nach dem märchenhaften Erfolg der »Lustigen Witwe« (1905) zum erfolgreichsten Operettenkomp.en der Gegenwart auf. L. ist ein einfallsreicher und nicht künstelnder Melodiker, der den zersetzenden Tendenzen der Gattung gegenüber stets Haltung bewahrte. Weitere Hauptwerke: Der Graf von Luxemburg (1909), Zigeunerliebe (1910), Die ideale Gattin (1913), Die Tangokönigin (1921), Paganini (1925), Friederike (1928).

Leich (franz. lai, engl. lay) ist im Althochdeutschen Allgemeinbezeichnung für Ton, Melodie. Der mittelalterliche L. ist eine der → Sequenz nahestehende Gattung, die sich aber auch neben der Sequenz und über sie hinaus zu großen durchkomponierten Gebilden entwickelte. Hauptkennzeichen des L. ist die Teiligkeit des Formaufbaus mit zahlreichen kleinen und kleinsten melodischen Unterteilungen. Neuausgabe von L.en in der Jenaer Lhs. (1902), der Kolmarer Lhs. (1896), in DTÖ XX,2 (L. v. Frauenlob, R. v. Zweter, Alexander), der Tanzleich Ich lobe ein wîp von Tannhäuser, in ZfMW XIV. – Lit.: F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und L.e, 1841; G. und E. Hüsing, Deutsche L.e und Lieder, 1932; H. Spanke, Eine neue L.melodie, ZfMW XIV.

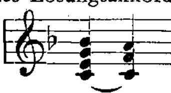
Leier → Drehleier.

Leifs, Jón (geb. 1899), isländ. Komp., Dir. und Musikschriftsteller, studierte am Leipziger Kons. und schrieb u. a.: Island-Kantate, Island-Ouvertüre, Nordisches Kyrie, Kl.- und Orgelwerke, Bearbeitung von isländ. Liedern und Tänzen.

Leitmotiv ist ein von → Hans von Wolzogen zuerst gebrauchter Name für jenen kompositionstechnischen Hauptbestandteil des musikalischen Dramas → Richard Wagners, für den dieser selbst andere Bezeichnungen, wie »melodisches Moment« oder »Grundthema«, anzuwenden pflegte. Das L. ist im Wagnerschen Werke »den wichtigsten Motiven des Dramas entblüht« und somit Hauptträger des einheitlichen musikalisch-dramatischen Geschehens (s. auch R. Wagner). Nur wo eine solche grundsätzliche Beziehung zwischen den dramatischen und musikalischen Hauptmotiven besteht, sollte von L. und leitmotivischem Stil gesprochen werden. Außer bei Wagner hat das L. als Stilprinzip vorher vor allem eine hohe Bedeutung im der franz. Gluck-Schule und Gluck-Nachfolge ge-

habt (Méhul, Lesueur, Berton u. a.; vgl. E. Bücken, Der heroische Stil in der Oper, 1924). Zu den Vor- und Nebenerscheinungen des L.s gehört das sog. Erinnerungsmotiv, das in allen Epochen der Oper beheimatet ist, und sich dadurch vom echten L. unterscheidet, daß es mit der Handlung nur in einem mehr oder minder losen Zusammenhang (Erinnerung an vorhergehende Phasen der Handlung, an Personen usw.) steht. – Lit.: R. Wagner, Oper und Drama, Ges. Schriften III und IV; A. Lorenz, Das Geheimnis der Form bei R. Wagner, 1923 ff. – K. Wörner, Beitrag zur Geschichte des L.s in der Oper, Diss. Berlin 1931; M. Lamm, Beitrag zur Entwicklung des musikalischen Motivs in den Tondramen Wagners, Diss. Wien 1932.

Leitton heißt der Halbtonschritt, der mit zwingender Notwendigkeit zu einem anderen Ton hinführt. In c-dur ist h, in a-moll gis L., die kleine Septime im Dominantseptakkord ist L. zur Terz des Lösungsakkordes, z.B.



usw. Das zielstrebige L.empfinden gibt ganzen Musikkulturen in doppelter Hinsicht ihre charakteristische »Note«. So hat die mehrfach geäußerte Ansicht viel für sich, daß die germanischen Völker sich u. a. den Kirchentonarten bes. wegen des Mangels an Leittönen widersetzt hätten, an die sie durch ihre angestammten Durgesänge gewohnt waren.

Le Jeune, Claude (Claudin). Der zwischen 1528 und 1600 lebende Kammerkomp. am franz. Hofe gehört zu den hervorragendsten Meistern der → Chanson und der Psalmenvertonung (Hauptwerk die 150 Psalmen zu 4 und 5 St.). In der Chanson pflegte er bes. die Vertonung nach griech. Metren (mesurés à l'antique). Neuausgabe von Chansons und Psalmen in → Experts Maîtres Bd. 11–14, 16 und 20–22).

Lekeu, Guillaume (1870–1894), belg. Komp. und einer der bedeutendsten Musiker aus dem Kreise → C. Francks, der aber auch vieles seinem zweiten Lehrer d'Indy zu danken hat. L. schrieb 2 Sinfonische Etüden über Hamlet, Studien über den zweiten Teil des Faust, die Oper Les Burggraves, viel Kammermusik, darunter ein von d'Indy vollendetes Streichqu., Lieder und Kl.stücke. – Lit.: A. Tissier, Guillaume L., 1906, M. Lorrain, Guillaume L., 1923.

Lemacher, Heinrich (geb. 1891 zu Solingen), dtsch. Komp. und Musikschriftsteller, studierte am Kölner Kons. und an der Universität Bonn (1916 Promotion in MW.). 1925 wurde er Prof. an der Musikhochschule, 1930 Lektor an der Universität Köln. L. schrieb klanglich reizvolle, gedankenreiche Kammermusik (Streichtrio, Kl.trio, mehrere Streichqu.e, Streichquint., V.sonate), Kirchen- und Konzertmusik (Chöre, Kantaten), Kl.-werke und Lieder sowie viel ausgesprochene schulmusikalische Kompos.en. Mit Hermann Schröder veröffentlichte er eine Harmonielehre und ein Lehrbuch des Kontrapunkts. Außerdem schrieb er Beiträge für Bückens Handbuch der Musikerziehung und für die Hohe Schule der Musik (Athenaion-Verlag).

Le Maistre, niederländ. Komp., der von 1554–1567 in Dresden als Hofkm. tätig war (gest. 1577), und als Komp. den neuen, zu Haßler führenden dtsch. Liedstil mit vorbereitete. Er schrieb u. a. Geistliche und weltliche Gesänge (1566), Schöne und auserlesene teutsche und lateinische geistliche Gesänge (1577). – Lit.: O. Kade, M. le Maistre, 1862.

Lemmens, Nikolaus Jacob (1823 bis 1881), bedeutender belg.-flandrischer Orgelmeister aus der Schule von → Fétis und Hesse in Breslau, Prof. am Cons. zu Brüssel und seit 1879 Dir. einer KM.schule zu Mecheln. Seine → C. Franck nahestehenden Kompos.en (KM., Orgelwerke, Sinfonien u. a.) erschienen in 4 Bdn. bei Breitkopf & Härtel. Eine Schrift »Du chant grégorien« erschien 1886.

lento, ital., langsam.

Leo, Leonardo (1694–1744), neapolitan. Komp. aus der Schule → Provenzales, übernahm 1725 → Scarlattis Direktorstellung beim Neapeler Kons. S. Onofrio und führte den Stil seines großen Vorgängers in Oper und Oratorium zur neuen galanten Richtung hin fort. Bes. als Meister der Buffa zeigte er schon jene Grazie und eine dem Barock schon vollends entflohene Leichtigkeit, die ohne Schranke unmittelbar zu → Pergolesi überleitet. – Lit.: G. Leo, Leonardo L., 1905.

Leoncavallo, Ruggiero. Der 1858 zu Neapel geborene Musiker (gest. 1919) wurde durch den Erfolg seiner zweiaktigen Oper »Der Bajazzo« (I Pagliacci, Text vom Komp. nach einer wahren Begebenheit) 1892 in die vorderste Front der Weltopernkomp.en gestellt. Diesem keck aus dem Leben der Bühne herausgegriffenen Stoff war L.s Temperament und Können voll angepaßt. In der großen ital. Oper – und auch in dem von Wilhelm II. bestellten »Roland von Berlin« (1904) – gab er Zweitrangiges, Nachempfundenes.

Leoninus, Magister, Km. an Nôtre Dame in Paris und ein Hauptmeister des Organumstiles des 12. Jhts. L. ist der Schöpfer der hochbedeutsamen Sammlung »Magnus liber Organi de Gradali et Antiphonario«. S. auch Katholische Kirchenmusik. – Lit.: Fr. Ludwig, Die liturg. Organa Leonins und Perotins, Riemann-Festschrift; H. Schmidt, Zur Melodiebildung L.' u. Perotins, ZfMW 1936.

Leschetitzky, Theodor (1830 bis 1915), bedeutender Pianist und Kl.pädagoge aus der Schule → K. Czernys, wirkte von 1852 bis 1878 in Petersburg und von dann ab in Wien.

Lesueur, Jean François (1760 bis 1837), franz. Komp., war zuerst Kirchenkm., dann erster Inspektor des Pariser Cons. und später Hofkm. Napoléons und seit 1814 Ludwigs XVIII. Napoléon schätzte L. außerordentlich und nannte die Partitur seiner Oper »Ossian ou les Bardes« (1804) die schönste Zierde seiner Bibliothek. Als Praktiker wie in seinen Schriften hat L. seinem größten Schüler → Berlioz manche seiner späteren Neuerungen schon vorweggenommen, was dieser freilich in seinen Lebenserinnerungen durchaus nicht wahrhaben mochte. Aber Berlioz' Riesenbesetzung des Tuba mirum wurde schon Jahrzehnte vorher in L.s »Chant du 1er Vendémiaire« mit seinen vier Orch.n

zur Wirklichkeit, und zumindest hat L. schon die psychologische Begründung dessen gegeben, was Berlioz mit seiner idée fixe in die Tat umsetzte: allerdings mit den Kräften des Talents gegenüber Berlioz' vollem Einsatz des Genies. L.s Schrekkensopern (La Caverne [1792], Paul et Virginie [1796]) gehören zu den eigenartigsten musikalischen Zeitbildern ihrer Art. – Lit.: W. Buschkötter, Jean François L., SIMG XIV; C. Pierre, Hymnes et Chants de la Révolution, 1914.

Libretto, ital., Operntext, Opernbuch. In der romanischen Oper haben die Libretti bedeutender Textdichter, wie Quinault in Frankreich, Zeno und Metastasio in Italien, die Opernentwicklung eines ganzen Jhts. mitbestimmt: zum Guten wie zum Schlechten. Der älteren dtsch. Oper stand nur zur Ausnahme ein gutes L., in dem – wie Mozart forderte – »der Plan des Stückes gut ausgearbeitet ist«, zur Verfügung. Mit dem ständig nach guten Operntexten Ausschau haltenden Beethoven erwachte die sich über die Romantik fortsetzende Sehnsucht der dtsch.en Komp.en nach dem ihren berechtigten Wünschen und Forderungen entgegenkommenden Opernbuch. Erst der Dichterkomp. Wagner hat sie erfüllt. Vgl. auch Oper. – Lit.: R. Wagner, Oper und Drama, Ges. Schriften III/IV; Derselbe, Über das Opern-Dichten und -Komponieren und Über das Opern-Dichten und Komponieren im besonderen, Ges. Schriften X; Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, 2 Bde., 1887 und spätere Auflagen; H. Pfitzner, Vom musikal. Drama, 1920; M. Fehr, A. Zeno und seine Reform des Operntextes, 1912; F. Hühne, Die Oper Carmen als Typ musikalischer Poetik, Diss. Greifswald 1915; H. Laue, Die Operndichtung Lortzings, Diss. Bonn 1932.

Lied. Das L. wird hier nicht in seinem weitesten Sinn verstanden, in dem es auch die großen Volksepen und Heldenlieder mit umfaßt, sondern in dem engeren Sinne des für Gesang vertonten lyrischen Gedichts. Die lyrische Konzentration ist der Ur- und Heimatbezirk des L.s, zu dem es nach gelegentlichen Grenzüberschreitungen stets wieder zurückkehrte.

Liedgattungen: Kunstlied und sein Gegenpart, das → Volkslied. Geistliches – weltliches L., das für bestimmte Zwecke geschriebene L., wie Gesellschaftslied, Marschlied, Tanzlied, Arbeitslied usw.

Liedformen: Das Strophenlied, bei dem entweder alle oder mehrere Textstrophen nach derselben Melodie gesungen werden. Das durchkomponierte L., dessen von Strophe zu Strophe wechselnder Gehalt die verschiedene musikalische Gestaltung der Strophen bedingt.

Die erste Blütezeit des L.s fällt in die Zeit der Minnesänger (→ Minnesang) und in ihren Epilog, den bürgerlichen Meistergesang (→ Meistersinger). Im 14. bis 15. Jht. folgte der Aufschwung des mehrst., mit Instr.en begleiteten L.s, an den sich im 16. Jht. das a-cappella-L. anschließt (→ H. Finck, → Hofhaimer, → Dietrich, → Senfl, → Haßler). Um 1560 beginnt der das dtsch. L. stark beeindruckende Vorstoß der ital. → Kanzonetten, → Villanellen und → Madrigale, und ein Halbjahrhundert später der noch folgen-

schwerere der ital. → Monodie. In einem langsamen Wandlungsprozeß vollzog sich die Umbildung vom mehrst. zum einst. L. Diese Weiterentwicklung im 17. Jht. vollzog sich an verschiedenen L.zentren, in Königsberg (→ Heinrich Albert), Hamburg (→ Joh. Rist und sein Kreis), Sachsen (→ Hammerschmidt, → Dedekind, → A. Krieger), Nürnberg (Harsdörffer, Kindermann), Bayern-Österreich (→ Laurentius v. Schnüffis, R. Vötter). Von der Arie überwunden, fristete das L. in der ersten Hälfte des 18. Jhts. sein Dasein vornehmlich in Quodlibets und Parodiesammlungen, bis mit dem Erscheinen der Berliner Schule (1753) ein neuer Aufschwung erfolgte. Der jetzt erstehende preuß. L.stil gab der L.entfaltung sein Gepräge, weil in ihm – zuerst nüchtern und rein sachlich – bald in immer mächtigerer Entfaltung (→Reichardt, → Zelter) der Wille zu den wahren und echten Werten des L.s lebendig war. Zu diesen Grundsätzen konnte sich noch → Goethe sowohl bekennen, wie in der Grundhaltung seiner L.vertonung → Beethoven. Mit der Romantik setzte die Glanzzeit des L.s ein, die hier nur durch die wichtigsten Namen bezeichnet werden kann: → Zumsteeg, → Schubert, → Weber, → Schumann, → Zuccalmaglio, → R. Franz, → Fr. Liszt, → R. Wagner, → P. Cornelius, → A. Jensen, → Brahms, → H. Wolf, → Reger, → R. Strauß, → H. Pfitzner u. a. – Lit.: H. Kretzschmar, Geschichte des neuen dtsch. L.s (von Albert bis Zelter), 1913; W. Vetter, Das frühdtsch. L., 2 Bde., 1928; H. J. Moser, Das dtsch. L., 1937; E. Bücken, Das dtsch. L., 1939; Fr. Gennrich, Formenlehre des mittelalterlichen L.s, 1933; O. v. Hazay, Entwicklung und Poesie des Gesanges und die wertvollen L.er der Musikliteratur, 1915.

Liedertafel ist eine Form des Männergesanges, die → Zelter ins Leben gerufen hat. In den 1808 von Zelter nach Rücksprache mit Vertretern der Berliner Singakad. entworfenen Statuten heißt es: »Wenn nun nach und nach gute deutsche Lieder gleichsam zufällig entstanden sind, so fehlt hergegen ein Ort, sie zu sammeln, zu erhalten, zu vermehren, wodurch Dichter und Komponisten belohnt und angeregt würden. Eine Liedertafel könnte diesen Mangel herstellen.« 1809 trat die L. mit zunächst nur 24 Mitgliedern ins Leben. – Lit.: Bornemann, Die Zeltersche L. in Berlin, 1851; Hermann Kuhlo, Geschichte der Zelterschen L., 1909 (s. auch Männerchor, Männergesang).

Liederzyklus, der Zusammenschluß von mehreren Liedern zu einer einheitlichen Gesamtform, ist älter als die für diese Vereinheitlichung gebrauchten Bezeichnungen, wie Liederspiel, Liederkreis. Reichardt nannte sein 1800 aufgeführtes Schauspiel »Liebe und Treue«, das nur Lieder enthält, einen Liederkreis (Reichardt, Etwas über den Liederkreis, Allg. mus. Zeitung 1801). Beethoven bezeichnete sein op. 98 selbst als »6 Lieder«. In der Wiener Erstausgabe erschien erst der Untertitel »Ein Liederkreis«. In der Romantik vertiefte und verbreitete sich der Gedanke des L.s rasch.

Liedform nennt man die auch auf die Instrumentalmusik übertragenen Formtypen des Liedes.

Man unterscheidet zweiteilige L., zumeist mit Wiederholung (Reprise) der Einzelteile, und dreiteilige L., mit einem zumeist auch tonartlich sich scharf abhebenden Mittelteil (aba, abc). Je nach der Ausdehnung spricht man von kleiner bzw. großer L. – Lit.: Alle Kompos.- und Formenlehren.

Ligatur (lat. = Bindung), die Verbindung mehrerer Noten zu einer Notengruppe in der Choral- (zusammengesetzte Neumen) und in der Mensuralnotenschrift (→ Notenschrift). In der kontrapunktischen Schreibart und in der Kontrapunktlehre bedeutet die L. die → Synkope.

Liliencron, Rochus v. (1820 bis 1912), bedeutender Germanist und Musikforscher (Prof. in Jena, Intendant und Bibliothekar in Meiningen, Titularprobst in Schleswig, Vorsitzender der Kommission zur Herausgabe der DDT). L. veröffentlichte u. a.: Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jht. (1865–1869), Deutsches Leben im Volkslied um 1530 (1885 und 1925), Liturgisch-musikalische Geschichte der evang. Gottesdienste 1523–1700 (1893). Eine Festschrift zum 90. Geburtstag von L. erschien 1910.

Limma (griech. = das Zurückbleibende), der Halbton des pythagoreischen Systems, wurde bestimmt als das nach Abzug zweier Ganztöne von der Quart übrigbleibende Restintervall (Schwingungsverhältnis 256:243 = 1,0535). Das L. ist also kleiner als der Halbton der reinen Stimmung.

Lincke, Paul, geb. 1866 in Berlin, bekannter Komp. von Operetten und Revuen (Frau Luna, Lysistrata, Im Reiche des Indra, Berliner Luft u. v. a., Filmoperette Der Glückswalzer, volkstümliche Lieder.)

Lind, Jenny (1820–1887), bedeutende schwed., von → M. Garcia ausgebildete Sängerin mit einer nicht starken, aber vollkommenen hohen Sopranst. (die St. reichte mühelos bis zum g^4). – Lit.: C. A. Wilkens, Jenny L., 1926; Gr. Humphrey, Jenny L., Philadelphia 1928.

Lindblad, Adolf Frederik (1801 bis 1878), schwed. Komp. (Schüler Zelters in Berlin), dessen Stärke in seinen mehr als 200 Liedern von meist großer Innigkeit und Zartheit des Empfindens liegt.

Liniensystem → Notenschrift.

Lipsius, Marie, Pseudonym La Mara (1837–1927), verdiente Musikschriftstellerin, schrieb u. a.: Musikalische Studienköpfe, 5 Bde. (1868 ff.), Liszt und die Frauen (1911), Beethoven und die Brunswiks (1920), Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals (Selbstbiographie 1917). Sie gab heraus: Musikerbriefe aus 5 Jht.en (1886), Liszts Briefe, 8 Bde. (1893 bis 1905), Briefwechsel Liszt-Bülow (1898), Briefe der Fürstin Wittgenstein (1906). Briefwechsel Liszt-Karl Alex. v. Weimar (1908), Briefe Liszts an die Mutter (1918).

lirico, ital., lyrisch.

L'istesso tempo, ital., dasselbe Zeitmaß.

Liszt, Franz [von], der Großmeister des Kl.spiels und einer der universalsten Künstler aller Zeiten, erblickte 1811 zu Raiding im Burgenland das Licht der Welt als Sohn deutschstämmiger Eltern. Als Schüler → Czernys und → Salieris in Wien, → Paërs und → A. Reichas in Paris betrat er die

Musikerlaufbahn, auf der er als Pianist zunächst die große wie die verinnerlichte Virtuosität der Vorbilder → Paganini und → Chopin in seinem Spiel zu vereinigen trachtete. In die Zeit der Wanderjahre des Virtuosen fällt der Bund mit Marie Gräfin d'Agoult, dem die spätere Gattin → Wagners Cosima entstammt. Mit der Niederlassung L.s auf der Weimarer Altenburg im Jahre 1848 begann eine Periode der höchstgesteigerten künstlerischen wie organisatorischen Wirksamkeit. Ihr Höhepunkt liegt einmal in L.s Eintreten für Richard Wagner, dessen Kunst L. in Weimar ihre erste Heimat gab (1850 Uraufführung des Lohengrin), und weiter in der Begründung der sog. → Neudeutschen Schule (H. v. Bülow, Cornelius, A. Ritter, Raff, Bronsart, Dräsecke u. v. a,). Nach dem Mißerfolg des von ihm dirigierten »Barbier« von Cornelius siedelte L. nach Rom über, wo er die niederen Weihen eines Geistlichen erhielt, kehrte aber 1869 wieder nach Weimar, dem Hauptsitz seiner umfassenden Lehrtätigkeit, zurück. Während der Festspiele von 1886 starb er in Bayreuth, an dem Ort, dessen Ruhm er neben seinem großen Freunde Wagner der hervorragendste Förderer gewesen ist. Die Kurve von L.s Klavierkompositionen steigt von Paraphrasen aller Art, von Bearbeitungen der Sinfonien Beethovens und der Sinf. fantastique von Berlioz über die Kl.poetik der »Années de pélerinage«, über 19 ungar. Rhapsodien zu den Gipfelwerken der beiden Konz.e in es- und a-dur sowie zur h-moll-Sonate. Die großen Instrumentalkompos.en L.s sind mit den Kl.werken durch ein Band verbunden, auf das zuerst Wagner den Freund selbst hinwies: »Die Wunder Deiner persönlichen Mitteilung mußtest Du in einer Weise zu erhalten suchen, welche vom Leben Deiner Person selbst sie unabhängig machte. – Somit mußtest Du, ohne zu suchen, darauf verfallen, Deine persönliche Kunst durch das Orchester zu ersetzen, d. h. durch Kompositionen, die vermöge der unerschöpflichen Hilfsmittel des Vortrags, im Orchester Deine Individualität wiederzugeben im Stande waren, ohne daß es in Zukunft Deiner individuellen Person dabei bedurfte. So gelten mir Deine Orchesterwerke jetzt gleichsam als eine Monumentalisierung Deiner persönlichen Kunst, und hierin sind sie so neu und unvergleichbar, daß die Kritik lange Zeit brauchen wird, um nur irgendwie zu wissen, wohin damit« (Brief vom 12. Juli 1856). Diese Kompos.en sind die sinfonischen Dichtungen: Ce qu'on entend sur la montagne, Tasso, Les Préludes, Orpheus, Prometheus, Mazeppa, Festklänge, Héroïde funèbre, Hamlet, Hunnenschlacht, Die Ideale, Von der Wiege bis zum Grabe, Die Dante-Sinfonie, Eine Faustsinfonie usw. In diesen Kompos.en führte L. den Gedanken der Berliozschen Programmusik konsequent weiter als »der malende Symphonist, der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben« (Liszt, Berlioz und seine Harold-Sinfonie). Die Werkreihe wird noch vervollständigt durch

eine große Zahl von Vokalkompos.en, von denen als wichtigste genannt seien: Graner Festmesse, Ungarische Krönungsmesse, Die Oratorien »Christus«, »Die Legende von der heiligen Elisabeth« sowie zahlreiche kirchliche Gesangsmusik und etwa 60 weltliche Lieder.

L.s weitverzweigte schriftstellerische Arbeit nimmt neben der Wagners den bedeutendsten Platz im Musikschrifttum des 19. Jhts. ein. Die wichtigsten dieser (franz. geschriebenen, aber hier mit dtsch. Titel benannten) Arbeiten sind: Zur Stellung der Künstler, Lohengrin und Tannhäuser von R. Wagner, Der Fliegende Holländer, Fr. Chopin, Berlioz und seine Harold-Sinfonie, R. Schumann, Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn, Zur Goethe-Stiftung. Die Ges.Ausg. der Kompos.en (im Auftrage der L.-Gesellschaft) erschien bei Breitkopf und Härtel, die Ges. Schriften in 6 Bdn. (L. Ramann, 1880 bis 1883) und in 4 Bdn. (1910).

Fr. L.s Briefe (hrsg. von La Mara), 8 Bde. (1893—1905), ferner Briefwechsel zwischen Wagner und L. (2 Bde., 1900), Briefwechsel zwischen L. und H. v. Bülow (1898), Briefwechsel zwischen Fr. L. und Carl Alexander, Großherzog von Weimar (1908), Briefe an die Mutter (1918), Briefe an C. Gille (1903). – Lit.: L. Ramann, Franz L. (3 Bde.), 1880–1894; Peter Raabe, Franz L. (2 Bde.), 1931; Cosima Wagner, Franz L., 1911; M. d'Agoult, Erinnerungen an Franz L., hrsg. von Siegfried Wagner 1928; Z. Górdonyi, Die ungar. Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken von F. L., Berlin 1931; R. Kokai. F. L. in seinen frühen Klavierwerken, (1933; A. Molnár, Die Werke L.s im Lichte der Ästhetik, 1936; J. Bergfeld, Die formale Struktur der sinfonischen Dichtungen L.s, Diss. Berlin 1931; J. Heinrichs, Über den Sinn der L.schen Programmusik, 1929; H. Engel, F. L., 1936.

Litanei. Durch die Rufzeile »Kyrie eleison« war das Volk mit dem kirchlichen L.gesang verbunden. Die Lösung der Rufzeile von diesem eröffnete eine selbständige Entwicklung des (dtsch.) geistlichen Liedes. – Lit.: Müller-Blattau, Zur Form und Überlieferung der ältesten dtsch. geistlichen Lieder, ZfMW, April-Heft 1935.

Liturgie → Kirchenmusik.

Lituus, altröm. Militär- und Signalinstr. mit Kesselmundstück.

Ljadow, Anatol Konstantinowitsch (1855–1914), russ. Komp. aus der Schule von Rimsky-Korssakow, seit 1887 Prof. für Kompos. am Petersburger Kons., gehört zu den begabten Nachzüglern der neuruss. Schule. Seine Domäne ist die Kl.- und Orch.-miniatur (Sinfonische Dichtungen, Le lac enchanté, Kikimora, Danse de l'Amazone, Nänie).

Ljapunow, Sergei Michailowitsch (1859–1924), russ. Komp. und Folklorist, von 1910 bis zur Revolution Prof. für Kl. am Petersburger Kons. Seine Hauptstärke liegt in seiner Kl.musik (2 Konz.e, Charakterstücke, 12 Etüden op. 11). Außerdem sinfonische Dichtungen, Kammermusik und drei Bände russ. Volkslieder.

Locatelli, Pietro (1693–1764). Der aus der Schule → Corellis hervorgegangene Geiger und Komp., den Wasielewski den Vater des modernen Virtuosen-

tums nannte, hat in gleicher Weise das Spiel wie das Ausdrucksvermögen der V. über die Grenzen des Barockzeitalters erweitert. So steht den Kühnheiten des Virtuosen auf der anderen Seite eine oft ganz neuartige Tonsprache des Programmusikers gegenüber. L.s Hauptwerke sind: Concerti grossi op. 1, 4, 7, 10; 12 V.konz.e, 24 V.capricen, V.sonaten, Fl.sonaten (Neudruck bei Simrock, Schott, Costallat u. a.).

Locke, Matthew (um 1632–1677), Hoforganist der Königin Katharina und Komp. Karls II. von England, einer der bedeutendsten engl. Musiker seiner Zeit. Er schrieb wertvolle Anthems und andere KM., Musik zu mehreren Masken und engl. Dramen (Shakespeares Sturm), Suiten (Consorts) für zwei, drei und mehr Instr.e, Kl.- und Orgelmusik. 1673 gab er als Einlage zu dem Sammelwerk Melothesia eine Einführung in das Generalbaßspiel heraus.

loco (ital. = am Ort), Anzeige, daß eine bes. Vorschrift über Veränderung der Lage wieder rückgängig gemacht wird.

Löffler, Charles Martin Tornow, geb. 1861 zu Mülhausen i. Els., erhielt seine geigerische und kompositorische Ausbildung an der Musikhochschule zu Berlin und am Pariser Cons. und lebt seit 1881 als Komp. in Amerika (Boston). Seine Haupterfolge errang er mit sinfonischen Dichtungen (A Pagan Poem mit Kl., Tintagiles Tod op. 6, Villanelle du diable mit Orgel, Hora mystica mit MCh.). Außerdem schrieb er Chor- und Kammermusik, Lieder u. Kl.werke.

Löhner, Johann (1645–1705), Nürnberger Organist und Komp. wertvoller Lieder (Geistliche Singstunde [1670], Poetischer Andachtsklang [1675], Keusche Liebes- und Tugendgedanken [1680]). Den Opernkomp.en L. nennt Sandberger (Archiv I, 98) einen wechselreichen Erfinder und einen Melodiker von bedeutendem Rang.

Loeillet, Jean Baptiste (1680 bis 1730), belg. Komp. von guter Cembalo- und Kammermusik (Neudruck seiner Sonaten bei Lemoine, Paris, der Kl.werke, hrsg. von I. Watelet 1932, in Antwerpen).

Loewe, Karl, der Meister der dtsch. Ballade, wurde 1796 zu Löbejün bei Halle als Lehrerssohn und 12. Kind geboren. Von → Türk ausgebildet, ging er 1820 als Organist und Kantor nach Stettin, wo er 46 Jahre als städt. MD. wirkte (gest. 1869). Mit »Erlkönig« und »Edward« tat er schon 1817 jenen Meisterwurf, der die Gegensätze einer phantastischen Romantik wie einer schlagkräftigen Realistik ebenso kühn wie gestalterisch einfach verband. Das hier Begonnene weitete sich zu dem Kreis der Geisterballaden, wie Herr Oluf, Der Zauberlehrling, Der späte Gast, Die nächtliche Heerschau, Der Totentanz, Walpurgisnacht usw. Historische Balladen: Heinrich der Vogler, Fridericus Rex, Karl der Große und Wittekind, Prinz Eugen und der gewaltige Archibald Douglas u. a. Als ein Zwischenbezirk zwischen Geister- und historischer Ballade erblüht die Legende mit einer großen Anzahl kleiner und großer Schöpfungen (Jungfrau Lorenz, Der große Christoph, Gregor auf dem Stein, Mahadö, Paria). Vermochte sich L. als Balladenkomp. auf der früh erreichten Stilhöhe zu hal-

ten, so beginnt im Oratorium nach dem großzügigen Beginn der »Festzeiten« und der »Siebenschläfer« seit Anfang der vierziger Jahre »die Hinneigung zum Genrehaften« (Schering), freilich auch mit dem »Hiob« von 1848 noch einmal ein voller Durchbruch zu dem großen Chorstil der ersten Oratorien. Von L.s Opern kam nur eine, »Die drei Wünsche« (1836), auf die Bühne. Von seinen Schriften seien genannt: Eine Gesanglehre (1826 und spätere Aufl.) und die Selbstbiographie (1870, hrsg. von Bitter). – Lit.: K. Anton, Beiträge zu einer Biographie von K.L., Diss. Halle 1912; M. Runze, Karl L., Reclam; H. Kleemann, Beitrag zur Ästhetik und Geschichte der L.schen Ballade, 1913; H. Bulthaupt, Karl L., 1898.

Löwenstern, Matthäus Apelles von (1594–1648), schles. Dichter, Musiker und Gelehrter, veröffentlichte 2- bis 4st. Gesänge (Frühlingsmaien) und Chöre zu Martin Opitz' »Judith«.

Logroscino, Nicola (1698 bis 1765), ital. Opernkomp., der als einer der ersten den engen Rahmen der Intermezzi zur großen Form der Opera buffa weitete. – Lit.: H. Kretzschmar, Zwei Opern L.s, Ges. Aufsätze II; U. Prota-Giurleo, Nicola L., Neapel 1927.

Lolli, Antonio (etwa 1730–1802), einer der hervorragendsten ital.en V.virtuosen seines Zeitalters, wirkte von 1755 bis 1774 als Konzertm. des Stuttgarter Orch.s, wo Schubart ihn hörte und Spiel wie Komp.en mit Worten höchsten Lobes bedachte. Er schrieb u. a. 30V.sonaten, Konz.e und Studienwerke für V.

Lombardischer Rhythmus, kurzer betonter Vorschlag.

Lorenz, Alfred Ottokar, geb. 1868 zu Wien, Dir. (1898–1920 Hofkm. in Koburg), Komp. (sinfonische Dichtungen, Kammermusik, eine Oper, Lieder usw.) und Musikwissenschaftler (Honorarprof. an der Universität München), gest. 1939. Er schrieb u.a.: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner (Der Ring des Nibelungen [1924], Tristan [1926], Meistersinger [1930], Parsifal [1930]), A. Scarlattis Jugendopern (2 Bde., 1927), Abendländ. Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen (1928). L. gab in der Ges.Ausg. der Werke Webers dessen Jugendopern heraus (1926).

Lortzing, Albert (1801–1851), kam als Sohn einer Berliner Schauspielerfamilie zur Welt, erlernte – von kurzem Unterricht bei → Rungenhagen abgesehen – das meiste unmittelbar aus der Bühnenpraxis und gehörte über Köln, Detmold, Leipzig, Wien der Bühne an bis zu seiner letzten Wirksamkeit als Km. am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin. Aus der Praxis für eine in seinem Kreise erneuerte Opernpraxis erwuchs das Schaffen des Dichtermusikers. In den dumpfen, unmittelbar vor Wagners Reform liegenden Zeiten bekämpfte er das falsche romantische Pathos, das stereotype Rezitativ und bezeichnete als sein Ziel: die Leichtigkeit des Spiels in der wahren dtsch. »Konversationsoper«, in der er den Vorsprung einholte, den die romanischen Opern nach Mozart wieder errungen hatten. In der Kette

seiner Meisterwerke, die sich zwischen Biedermeier und Spätromantik spannen, gelang ihm sein Vorhaben. Seine bedeutendsten Opern sind: Die beiden Schützen (1835), Zar und Zimmermann (1837), Hans Sachs (1840), Casanova (1841), Der Wildschütz (1842), Undine (1845), Der Waffenschmied (1846), Die Rolandsknappen (1849). Der Zeitoper, von der der Bescheidene glaubte, sie werde nur als »Mittelgut« dastehen, gab er Ewigkeitswerte, solche, die sich für immer in das Gemüt des dtsch. Volkes senkten, und solche, vor denen sich bes. in den großen Ensembleszenen auch der Kenner bewundernd neigt. – Lit.: G. R. Kruse, Albert L., 1899; Kruse, L.s Briefe, 1913; H. Laue, Die Operndichtung L.s, Diss. Bonn 1932.

Lotti, Antonio (um 1667–1740), bedeutender, von → Legrenzi geschulter Meister des spätvenezianischen Stils, durchlief an San Marco in Venedig alle Stufen vom Sänger bis zum Km. (seit 1736). L. ist gleich groß als Kirchenmusiker wie als weltlicher Komp. von 21 Opern, Madrigalen, Kammermusik. Er ist einer der letzten Musiker des schwungvollen und klanggesättigten Pathos des Venezianertums.

Louis Ferdinand, Prinz von Preußen (geb. 1772, gefallen 1806 im Gefecht von Saalfeld), wurde als Musiker von → Dussek geschult und gehört als Komp., dem selbst Beethoven seine Achtung nicht versagte, zu den entschiedenen Wegbereitern der Romantik. Hauptwerke: Kl.trios, 2 Kl.quart.e, Kl.quint., Oktett. Eine Neuausgabe (H. Kretzschmar) erschien 1910. – Lit.: H. Wahl, Prinz Louis F. v. Pr., 1917; E. Winzer, Louis F. v. Pr., 1916.

Loure (franz.), Name eines im 17. Jht. gebräuchlichen Tanzes von feierlicher, der → Sarabande nahestehender Haltung.

Ludwig, Friedrich (1872–1930), dtsch. Musikforscher (Prof. der MW. in Straßburg und Göttingen, wo er während seines Rektoratsjahres starb), hervorragender Kenner der mittelalterlichen Musik. Er schrieb u. a.: Die mehrst. Musik des 14. Jhts. (SIMG IV), Studien zur Geschichte der Musik im Mittelalter: Entstehung und erste Entwicklung der lat. und franz. Motette (SIMG VII), Repertorium Organorum recent. et motetorum ..., Bd. I (1910). Wertvolle Aufsätze in AfMG, ZfMW, Kretzschmar-Festschrift usw. L. gab die Werke des → G. de Machaut heraus (Publ. älterer Musik).

Lübeck, Vincent (1654–1740), trefflicher Organist (zuerst in Stade, dann von 1702 an der Hamburger Nikolaikirche) und Komp. Neuausgabe seiner Werke (durch G. Harms) 1921. Präludien und Fugen in Seifferts Sammlung Organum.

Lully (Lulli), Jean Baptiste, der große Organisator und Meister der franz. Oper, stammt vom Ursitz der Oper, Florenz, wo er 1632 geboren wurde, und kam schon 1646 als Küchenjunge des Chevalier de Guise nach Paris. Der junge ausgezeichnete Geiger, der noch Kompos. und Kl. bei den Pariser Organisten Métru, Roberday und Gigault studierte, wurde in die Körperschaft der 24 violons du roi aufgenommen, deren Leitung er 1652 übernahm, denen er die Elite-

truppe der 16 »petits violons« entgegenstellte. Als Komp. betätigte er sich zunächst im Hofballett, in dem zeitweilig »les grands Baptistes« Lully und Molière tonangebend waren, um sich dann, nachdem er das vom König an Perrin und → Cambert verliehene Opernprivileg an sich gebracht hatte, ganz der großen Oper zu widmen. Mit der zähen Energie, die ihm eigen war, baute er die Grundlagen des musikdramatischen Stiles so sicher und fest aus, daß sie einem vollen Jahrhundert standhalten konnten. Sein Ausgangspunkt war die Deklamation der Tragödie, nach deren Vorbild er sein Rezitativ schuf, das nach seinen Worten dazu da war, durch und über Musik »richtig zu sprechen«. Die andere starke Seite seines Schaffens beweisen die großen Szenenbilder, in denen er das Schlagwort seiner Epoche von der Nachahmung der Natur in einen imposanten Bühnenrealismus umprägte. Nicht geringe Strahlen seines Ruhmes fallen auf L.s Dichter → Philippe Quinault, der dem tyrannischen Musiker die textlichen Grundlagen schuf, die dieser verlangte. Alles in allem sind diese Opern Quinaults und L.s das glanzvolle Spiegelbild der Epoche Ludwigs XIV., verankert in ihren Hauptbegriffen »Ehre« (gloire) und »Liebe« (amour). Hauptopern: Les fêtes de l'amour et de Bacchus (1672), Cadmus et Hermione (1673), Alceste (1674), Thésée (1675), Atys (1876), Persée (1682), Phaëton (1683), Amadis de Gaule (1684), Armide (1686). Eine große Bedeutung haben in L.s Opern die Tänze (Charaktertänze), aus deren Zusammensetzung mit der vorangestellten franz. Ouvertüre die sog. Ouvertürensuite entstand. Eine Ges.Ausg. der Werke L.s erscheint seit 1930. – Lit.: Biographien von L. de la Laurencie (1911), Radet (1891), Prunières (1911 und 1929); Fr. Noack, L.s Musik zu Molières Mr. de Pourceaugnac, Wolf-Festschrift; Fr. Böttger, Die Comédie-Ballets von Molière und L., Diss. Berlin 1930; W. Storz, Der Aufbau der Tänze in den Opern und Balletts von L., Diss. Göttingen 1928.

Lure (von altnord. Luor, das ursprünglich ein ausgehöhltes Holzstück bedeutet), altnord., aus Bronze gegossenes Blasinstr. mit Mundstück und enger Röhre, die in Form einer stilisierten Nachbildung von Tierhörnern (Auerochsenhorn) gebogen ist. Die Versuche auf den meist paarweise geführten Luren tun dar, daß den weich klingenden Instr.en durchweg die ersten 8 Obertöne zur Verfügung gestanden haben. Ihre Ausstattung mit oft prächtig verzierter Scheibe und Hängezieraten zeugt von einer sehr hochstehenden Technik der Verfertigung dieser uralten Instrumente. – Lit.: A. Hammerich, Studien über die altnord. L. im Nationalmuseum zu Kopenhagen, Vj. 1894; H. Schmidt u. S. Behn, Die L.n von Daberkow, Prähist. Zeitschr. 1915; O. Schrader, Reallex. der indogermanischen Altertumskunde, 1923. S. auch die Werke über → Instrumente.

lusingando, lusinghevole, ital., spielerisch, schmeichelnd, zart.

Luther, Martin (1483–1546). Der Reformator war nach den zeitgenössischen Angaben ein »guter musicus«, der in den Regeln des mehrst. Tonsatzes wohl bewandert gewesen ist. Einen Beweis

für diese seine Satzkunst gibt das mit aller Wahrscheinlichkeit von L. stammende Non moriar sed vivam (1917 von Richter bei Breitkopf & Härtel hrsg.). In der Liturgie wie im Gemeindegesang hat L. der Musik, die er als »eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin« bezeichnete, ihren festen Platz angewiesen. Sein eigener schöpferischer Anteil am Kirchenlied ist in bezug auf Wort und Weise durch den 35. Bd. der Weimarer L.-Ausgabe (hrsg. von W. Lucke und H. J. Moser) sichergestellt. Es werden ihm demnach zugesprochen die Melodien von Ein feste Burg, Wohl dem, der in Gottes Furcht steht, Aus tiefer Not, Jesaja dem Propheten das geschah. Als sehr wahrscheinlich gilt L.s Melodieerfindung bei Nun freut euch liebe Christen (älteste Melodie), Mit Fried und Freud ich fahr dahin, Ein neues Lied wir heben an, Es spricht der Unweisen Mund wohl. L. redigierte selbst das 1524 erschienene »Sangbüchlein« seines größten musikalischen Helfers → Joh. Walter, das die Grundlage aller späteren Liederbücher der evang. Kirche bildet. – Lit.: J. Smend, Die Lieder von 1524, 1924; I. W. Lyra, L.s deutsche Messe, 1904; H. J. Moser, Der Zerbster Luther-Fund, AfMW II; Fr. Gebhardt, Die musikalischen Grundlagen von L.s deutscher Messe, Diss. Halle 1930; O. Dietz u. K. Ameln, L.s Agende, 1929 und 1934; J. Kulp, L. im Spiegel seiner Lieder, 1935; H. J. Moser, Die Melodien der L.-Lieder, 1935.

Luzzaschi, Luzzasco, ital. Organist (von 1576 bis 1607 Hoforganist zu Ferrara), gab 1601 ein bisher als Unikum zu bewertendes Madrigalwerk für 1 bis 3 St.n mit ausgearbeiteter 4st. Kl.begleitung heraus (vgl. Kinkeldey in SIMG IX).

Lwow (Lwoff), Alexei Fedorowitsch (1799–1870), russ. Offizier (Adjutant von Nikolaus I.) und trefflicher Geiger, von dem Schumann sagte: »L. ist ein so merkwürdiger seltener Spieler, daß er den ersten Künstlern überhaupt an die Seite zu stellen ist, eine Erscheinung einmal wie aus einer anderen Sphäre, der Musik wie in ihrer innersten Reinheit entströmt.« L., der von 1837 bis 1861 Dir. der russ. Hofsängerkapelle war, trat als Komp. mit Opern, V.konz.en, Kammermusik und Liedern (er ist der Komp. der früheren russ. Nationalhymne) hervor.

Lyra, altgriech. Zupfinstr., das sich nur durch einfachere Bauart von der → Kitharis unterschied. Über die L. als Streichinstr. s. Streichinstrumente.

Lyra, Justus Wilhelm (1822 bis 1882), aus Osnabrück, ist der Schöpfer zahlreicher zu Volksliedern gewordener Gesänge (Der Mai ist gekommen, Zwischen Frankreich und dem Böhmer Wald, Meine Mus' ist gegangen u. a.). Er schrieb u. a.: Die liturgischen Altarweisen des Lutherischen Hauptgottesdienstes (1873), Luthers deutsche Messe (hrsg. von Herold 1904).

Lyser, Joh. Peter (1803–1870), geistvoller romantischer Universalist, Maler (Musik. Bilder-ABC) und als Schriftsteller einer der Schumannschen »Davidsbündler«, als der er für die Neue Zeitschr. f. Musik mehrere Aufsätze schrieb. – Lit.: F. Hirth, Joh. Peter L., 1911.

M

M (m), Abkürzungen: m. d. = mano destra, ital., mit der rechten Hand; m. s. = mano sinistra, mit der linken Hand; m. = mezzo, mittel, halb; M.M. = → Mälzels Metronom.

MacDowell, Edward Alexander (1861–1908), der erste Repräsentant der amerikan. Musik seines Zeitalters, studierte bei → T. Carreño, Marmontel, → L. Ehlert und bei → J. Raff und lebte bis 1888 in Deutschland. Von 1895 bis 1904 stand er, der sich auch als bedeutender Pianist betätigte, an der Spitze der Musikabteilung der Columbia-Universität in New York. 1906 verfiel er in geistige Erkrankung. M.D. ist ein feinsinniger musikalischer Schilderer, der wohl deshalb so oft mit → Schumann und → Grieg verglichen wurde, weil die Wirklichkeits- und Deutlichkeitszeichen seiner Musik nicht schärfer hervortreten als bei jenen Komp.en. Selbst seine vier Kl.sonaten sind in diesem Sinne zurückhaltende Programmusik (Tragische, Heroische, Norwegische, Keltische Sonate). Zu seinen bekanntesten Kl.stücken gehören: Waldidyllen, Neu-England-Idyllen, Seebilder, Goethe-Idyllen, Hexentanz, Kl.-Suiten). Außer den beiden Kl.-konz.en, mehreren sinfonischen Dichtungen ist bes. die zweite – Indianische – Orch.suite bekannt geworden. – Lit.: L. Gilman, Edward MD., 1909; J. F. Porte, A great amer. tone poet, E. M., 1921.

MacEwen = John Blackwood, geb. 1868, Nachfolger von → A. Mackenzie als Dir. der Lond. Royal Academy of mus.; Musikschriftsteller und Komp. von 5 Sinfonien, 14 Streichqu.en, Chören und Kl.musik.

Machaut, Guillaume de (1300 bis 1377), Musiker und Dichter, der bedeutendste, in den Ardennen geborene Komp. der → Ars nova, lebte an den Höfen Johanns von Luxemburg, Johanns von der Normandie und Karls V. von Frankreich. Noch wertvoller als seine Kirchenwerke sind seine von Fr. Ludwig veröffentlichten (Publ. älterer Musik, 3 Bde., 1926–1928) Balladen, Virelais und Rondeaux.

Mackenzie, Alexander (1847 bis 1935), Sir, engl. Komp. aus der Schule von Macfarren, war von 1888 bis 1924 Dir. der R. Acad. of mus., auch mehrere Jahre Dir. der Philharmonischen Gesellschaft. Seine Rose of Sharon (1884), ein frisches, melodienreiches Werk, durchbrach als erstes den Ring des traditionsgebundenen spätromantischen engl. Oratoriums. Außerdem schrieb er zahlreiche Chorwerke, Kl.- und Orgelkompos., Opern und Lieder.

Madrigal (ital. von mandra = Herde), eine ursprünglich pastorale Dichtungsform, die zu den meistvertonten der ital. → Ars nova gehörte. Zwischen diesem älteren M., das im 15. Jht. versandete, und dem des 16. Jhts. sind keine Verbindungen aufgedeckt worden. Das jüngere M. trat als Ablösungsgattung der semipopolaren (halbvolkstümlichen) Musikformen, insbes. der → Frottolen, auf den Plan, die ihm überraschend schnell ihre Stellung überließen. 1530 war der Canzoniere Pietro Bembos erschienen, des Dichters, der mit seiner Schule der petrarkisierenden Lyrik den Madrigalisten jene Grund-

lage schuf, auf der sie ihr Werk für $1^1/_4$ Jahrhundert errichteten. Die oft gerügten textlichen Schwächen dieser rhetorischen und bilderreichen Lyrik haben der erstaunlichen Arbeit der unübersehbaren Schar der Vertoner ernstlich kaum etwas anhaben können. Die erste Periode des um 1533 nach dem Verschwinden der Frottolen auftauchenden M.s umfaßt die Kollektivarbeit von niederländ.en und franz.en Komp.en und von zunächst wenigen Italienern (→Arcadelt, → Verdelot, Gero, Barré, Festa, G. Scotto). Mit → A. Willaert und seinem Schüler → C. de Rore setzt die zweite Epoche des M.s ein; es ist die Zeit, in der es kaum einen Komp.en bis zu → Lasso und → Palestrina gab, der nicht der Gattung seinen Tribut zollte. Auch begann jetzt schon eine Schärfung des Ausdrucks und ein Streben nach neuen Klangmitteln im M. → L. Marenzio und → C. Gesualdo, diese kühnen und gewaltigen Experimentatoren sind die Führer des reifen und großen M.stiles, dessen letztes Wort → Monteverdi, → Hassler, → Schein und → Schütz zu sprechen hatten. Was folgt, ist Nachblüte und Nachahmung, kein Aufstieg mehr wie bei den stilführenden Generationen. Ein bedeutsamer und in vielem recht selbständiger Nebenschauplatz erstand dem ital. M. in England (Hauptmeister: → Byrd, → Gibbons, → Dowland, → Morley). – Lit.: G. Cesari, Die Entstehung des M.s im 16. Jht., 1908; P. Wagner, Das M. und Palestrina, Vj. 1892; Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im ital. M., 1902; I. B. Trend, Beiträge über span. M., Kongr.-Ber. Lüttich 1930; Fellowes, Engl. M. Composers, 1921; O. Becker, Die engl. Madrigalisten Byrd, Morley, Dowland, 1901; E. Vogel, Bibliographie der gedruckten weltlichen Musik Italiens 1500 bis 1700, 2 Bde., 1892.

Mälzel (Mälzl), Johann Nepomuk (1772–1838), Regensburger Musiker und Mechaniker, betrieb seit 1792 in Wien den Bau von mechanischen Musikwerken. Für sein Panharmonium (Orchestrion) hat Beethoven – übrigens unabhängig von seiner eigenen Idee einer Schlachtsinfonie (Thayer III, 602) – seine Schlacht von Vittoria geschrieben. M.s bekannteste Leistung ist das auf Vorarbeiten des Amsterdamers N. D. Winkel beruhende Metronom. Das Metronom besteht aus einem mit einem verschiebbaren Gewicht versehenen Pendel, bei dem eine Skala angibt, wieviel Ausschläge das Pendel in der Minute macht. M.M. 60 = 1 Pendelschlag in der Sekunde. Die M.-Bestimmungen dienen nur der objektiven Festlegung des Zeitmaßes, nie jedoch sollten sie – etwa zu Unterrichtszwecken – zur Regulierung des Spieles herangezogen werden.

Männerchor, Männergesang. Der heutige M. hat seine Wurzel in den auf die Pflege des »geselligen Liedes« gerichteten Bestrebungen der Berliner Schule in der zweiten Hälfte des 18. Jhts. In → Zelter fanden diese Bestrebungen ihren größten norddeutschen Propagandisten, im Süden in dem Salzburger → Michael Haydn wie dem Schweizer → Nägeli. »Bei unserem Vorhaben, den Gesang überhaupt pädagogisch zu begründen, und auf solch sicherm Grund zu bauen, mußten wir

darauf kommen, auch das Organisch-Männliche und das Charakteristisch-Mannhafte, sowohl für die mechanische Ausübung des Singens als für die ästhetische Wirkung der Singkunst zu methodisieren« (Nägeli, Gesangsbildungslehre für Männerchor). Wie im Norden die Zeltersche Liedertafel, so wurde für den Süden Nägelis Zürcher Männergesangverein (1824) das organisatorische Vorbild. Gleichzeitig wurde dem M. durch das Schaffen der Romantiker → Weber, → Schubert, → Spohr, → Schumann, → Marschner, → Kreutzer, → Loewe der Grundstock seines Repertoires gelegt. Auf die faulen Zeiten der nachromantischen Liedertafelei folgte ein neuer Aufschwung, unterstützt durch die Volksliedpflege wie durch das Schaffen bedeutender Chorkomp.en, wie → Hegar, → Kaun, → Trunk u. v. a.

maestoso, erhaben, majestätisch.

Maggiore, ital., größere Tonart, Durtonart. Als Überschrift bei Variationen, Tänzen, Märschen ist M. häufig zu finden. Gegensatz: Minore = Molltonart, Satzteil in Moll.

Magnificat, lat., einer der ältesten »Lobgesänge« (cantica) der christl. Liturgie. Berühmte spätere Vertonungen des M. von Lasso, Palestrina, Schütz, J. S. Bach u. a.

Mahler, Gustav (1860–1911), jüd., in Wien herangebildeter Komp. und Dir. zu Kassel, Prag, Leipzig, Budapest, Hamburg, Wien (1897–1907 Hofoperndirektor), 1909 Dir. der Metropolitan Opera in New York. M. schrieb 9 Sinfonien (eine 10. Sinfonie blieb unvollendet), Das Lied von der Erde, viele Lieder. Das Durcheinanderwerfen von Gattungen und Stilen, das schon Richard Wagner ein hervorstechendes Kennzeichen der jüd. Musik genannt hatte, findet sich auch in der M.schen Schreibweise. M., der den Riesen Bruckner unmittelbar vor sich hermarschieren sah, hat die Übersteigerung von dessen gewaltiger sinfonischer Form als seine kompositorische Lebensaufgabe angesehen. Aber schon seine beständig zwischen Banalitäten und einem bald hohlen, bald gespreizten Pathos hin und her schwankende Erfindung würde auch für eine weniger weit ausholende Gestaltung nicht genügt haben. So erstand schon von den kompositorischen Voraussetzungen aus ein Mißverhältnis zwischen den rein musikalischen Kräften M.s und der angestrebten sinfonischen Monumentalform.

Mahu, Stephan, bedeutender dtsch. Liederkomp. der ersten Hälfte des 16. Jhts., Sänger in der Kapelle Ferdinands I. in Wien; Neue teutsche Liedlein (1539), Neue geistliche Gesänge (1544); Neuausgabe in DTÖ XXXVII, 2.

Maillart, Louis, gen. Aimé (1817 bis 1871), franz. Opernkomp., von dessen Werken nur die Oper Les dragons de Villars (Das Glöckchen des Eremiten, 1856) nachhaltigen Erfolg hatte.

Malagueña, span. Tanzlied bzw. span. Tanz.

Maler, Wilhelm, dtsch. Komp., studierte bei → H. Grabner, → Jos. Haas u. → Ph. Jarnach, (geb. 1902), wirkt als Prof. an der Hochschule für Musik in Köln sowie als Dozent (Musiktheorie) an der Bonner Universität. Er schrieb große Chorwerke (Stephan George-Kantate, Hölderlin-Chöre, Volksliedmusiken), ein Concerto gros-

so, Cembalokonz., V.konz., Spielmusiken für 3 Instr.e. Auch veröffentlichte er den »Beitrag zur Harmonielehre« (1930).

Malherbe, Charles Théodore (1853 bis 1911), franz. Musikschriftsteller, seit 1899 Archivar und seit 1909 Bibliothekar der Großen Oper in Paris. Mit Saint-Saëns Herausgeber der Werke Rameaus. Er schrieb u. a.: L'œuvre dram. de R. Wagner (1886), Hist. de la seconde Salle Favart (2 Bde., 1892-1893), Auber (1911).

Malibran, Maria Felicità (1808 bis 1836), Schwester des Gesangsmeisters → M. Garcia und Gattin des belg. Geigers → Ch. de Bériot, besaß eine der umfangreichsten und bestgeschulten Altstimmen ihrer Zeit. – Lit.: A. Pougin, Maria M., 1911; L. Héritte-Viardot, Une famille de grands musiciens, 1932; P. Larinoff e Fr. Pestellini, Maria Felicità M., Florenz 1935.

Malipiero, G. Francesco, geb. 1882 zu Venedig, Schüler von → E. Bossi, wirkte seit 1921 einige Jahre als Kompos.lehrer am Kons. zu Parma. M., einer der bemerkenswertesten ital. Musiker seiner Generation, verleugnete selbst seinen Schaffensbeginn und bezeichnete das Jahr 1911 als den Ausgangspunkt seines neuen Stils. Als schildernder Sinfoniker und zugleich als ein zur großen Form strebender Impressionist betrat er mit den »Impressioni dal Vero« die neue Bahn (weitere sinfonische Werke: Impressioni dal Vero II und III, Pause del silenzio, Ditirambo tragico, Variazioni senza tema für Kl. u. Orch.). An den ersten großen Opernerfolg der »Sette Canzoni« schließt sich eine lange Reihe von teils mehr, teils minder erfolgreichen Bühnenwerken an, darunter: Pantea, Tre Commedie Goldoniane, Merlino maestro d'Organi, Il mistero di Venezia, La favola del figlio cambiato, Antonio e Cleopatra (Florenz 1938), Chorwerke: S. Francesco d'Assisi, La Principessa Ulalia, ferner Kammermusik, viel poetisierende Kl.-stücke. M. ist Herausgeber der Werke Monteverdis (Ges.Ausg. seit 1926) und schrieb u. a.: Il pregiudizio della melodia (1922), Il teatro (1927). – Lit.: G. M. Gatti, Francesco M., 1919; Derselbe, F. M., Musicisti moderni d'Italia, 1920; M. Saint Cyr, Francesco M., 1932.

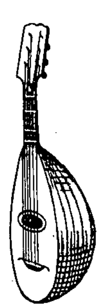
Mallinger, Mathilde (1847 bis 1920), hervorragende Wagnersängerin, die erste Eva der Münchner Uraufführung der Meistersinger. »Nur wenn Frl. Mallinger singt, pausierte Wagner zuweilen in seinen Vorschriften, horchte mit sichtbarem Vergnügen« (Nohl, Über die Meistersingerproben). P. Cornelius nennt die Elsa ihre größte und nicht übertroffene Leistung.

mancando, ital., abnehmend.

Mancinus (Mencken), Thomas (1550–1612), war von 1587 bis 1604 Hofkm. in Wolfenbüttel und trat als beachtlicher Komp. mit Chorwerken, dtsch.en Liedern (1588) und einer mehrfach neugedruckten Passion (1608) hervor. – Lit.: K. Knocke, Die Passion von T. M., 1898; W. Flechsig, Thomas M., 1932.

Mandoline (Diminutiv von Mandola bzw. Mandora), lautenförmiges Zupfinstr. mit stark gewölbtem, kürbisähnlichem Schallkörper, war im 16./17. Jht. in Italien in einer beträchtlichen Anzahl landschaftlich verschiedener Typen verbreitet. Unter

ihnen waren die wichtigsten die mit 6 Saiten bespannte, in Quartenstimmung stehende Mailänder und die diese noch überflügelnde Neapolitaner M. mit 4 Metallsaiten in V.stimmung. Bes. die klassische Epoche hat »die ganz einzigartige Feinheit und Lieblichkeit dieses köstlichen Instrumentes« (Reichardt) zu schätzen gewußt. Von den damaligen Opernkomp.en hat → Grétry die M. am häufigsten verwandt. – Lit.: Ph. J. Bone, The Guitar and M., 1914; Zahlreiche M.- schulen von Köhler, 1850, bis K. Wölki, M., Gitarre, Laute. Eine Instrumentationslehre für Zupfinstrumente, 1936.



Mandyczewski, Eusebius (1857 bis 1929), Chormeister der Wiener Singakad. und seit 1887 Archivar der dortigen Gesellschaft der Musikfreunde (Prof. am Kons. zu Wien), verdienter Musikforscher, Mitherausgeber der Schubert-Ges.Ausg. Für die Neue Bach-Gesellschaft bearbeitete er die 4 Arien-Bde. Briefwechsel mit J. Brahms (1933).

Manén, Joan, geb. 1883, span. V.virtuose und Komp., schrieb mehrere Opern (Der Fackeltanz, Nero und Acté, Der Weg zur Sonne), sinfonische Dichtungen, 2 V.konz.e, ein Kl.konz., Kammermusik.

Manieren → Verzierungen.

Mannheimer Schule, Komp.engruppe des 18. Jhts., die selbst in zwei verschiedene Einheiten zerfällt, die älteren Mannheimer (→ Joh. Stamitz, → Fr. X. Richter, → A. Filtz, → I. Holzbauer) und deren Nachfolger → Cannabich, Toëschi, → Karl und Anton Stamitz, → Fr. Beck, → E. Eichner, → F. Danzi. Das Orch. bot in seiner von der älteren Besetzung abweichenden Zusammensetzung die Grundlage und Voraussetzung neuer klangstilistischer Möglichkeiten. 1756 umfaßte es: 10 + 10 V.n, 4 Bratschen, 4 + 2 Vc. und Bässe je 2 Fl., Ob., Fag., 4 Hörner, Tr.n und Pk.n. Schubart rühmte das Spiel dieser Körperschaft als das beste der Welt: »Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo ein in die Ferne plätschernder Kristallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht sein sollen: sie heben und tragen oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen.« Sind die ersten Mannheimer auch nicht – wie ihr Entdecker Riemann annahm – die Erfinder der vielbewunderten dynamischen Effekte, die Schubart heraushebt, so bleibt ihnen das Verdienst, jene Wirkung in stilbildender Weise angewandt zu haben: sowohl in ihren Einzelsätzen wie bes. im Eck- und Hauptsatz der Sinfonie, der erst durch das große einleitende Crescendo seine weitgestreckte große Form erhielt. Der Sturm der Mannheimer Geigen – von der Ausdrucksseite her erfaßt – fegte die letzten Reste der Stilwiderstände, wie sie sich noch den Berliner Sinfonikern entgegenstellten, hinweg. Die M.Sch. hat die geschichtliche Stellung eines sich mit elementarer Wucht vollziehenden Stildurchbruchs zu dem hin, was in der (zweiten) Wiener Schule der Vollendung

entgegengeführt wurde. Neudruck: Sinfonien in DTB III, 1, VII, 2, VIII, 2, Kammermusik: DTB XV/XVI. – Lit.: Fr. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, 1898; H. Riemann, Stil und Manieren der Mannheimer, Einleitung von Bd. VII der DTB; A. Heuß, Die Dynamik der M.Sch., Riemann-Festschrift und ZfMW II; Fr. Waldkirch, Die konzertanten Sinfonien der Mannheimer, Diss. Heidelberg 1931.

Manual (von manus = Hand), die Handklaviatur der Orgel; manualiter = auf dem M. zu spielen.

Mara, Gertrud Elisabeth, geb. Schmeling (1749–1833), hervorragende Sopranistin aus der Schule des Kastraten Paradisi, deren ausnehmend starke St. den ungewöhnlichen Umfang g bis f^3 besaß. Von 1771 bis 1780 gehörte sie als erste dtsch. Sängerin der Berliner Hofoper an. – Lit.: R. Kaulitz-Niedeck, Die M., 1929.

Marais, Marin (1656–1728), der größte franz. Gambenspieler seiner Zeit, Kompositionsschüler → Lullys, bekleidete von 1685 bis 1727 das Amt eines Kammermusikers Ludwigs XIV. Seine Hauptwerke sind 5 Bücher »Pièces« für 1 bis 3 Gamben mit Bc. (1686–1725) sowie Triosonaten von 1692. Viele seiner Kompos.en sind realistische Schilderungsmusik.

marcato, ital., hervorgehoben, scharf betont.

Marcello, Benedetto (1686 bis 1739), venezianischer Jurist und Mitglied des Rates, als Musiker Schüler von Gasparini und vielleicht auch von → Lotti, schuf sein bekanntestes Werk in dem achtbändigen Estro poetico-armonico (50 Solopsalmen nach G. A. Giustiniani), einem frühen »Versuch archaisierenden Sologesanges« (Kretzschmar). Als Meister der Solokantate ist er einer der letzten Vertreter des großen pathetischen Gesangsstiles, der manchmal kleine Dramen in den Rahmen der Gattung hineinstellt (Neudruck der Didone und einiger anderer Kantaten durch Fr. Malipiero in I Classici d. mus. ital. Nr. 17). Außerdem schrieb M. Kammermusik (Sonaten für Vc., Cembalo, Fl.) und Konz. für 5 Instr.e. Sein »Teatro alla moda« (um 1720) ist eine in satirischer Form gefaßte Anklageschrift gegen die ihrem Ende entgegengehende ital. Barockoper und bes. gegen ihre Aufführungsweise. – Lit.: E. Fondi, La vita e l'opera lett. del mus. B. M., Rom 1909.

Marchand, Louis (1669–1732), berühmter franz. Organist und Kl.spieler, gab u. a. zwei Bücher Pièces de clavecin heraus, die die gleiche Hinwendung zum dünnen, klaren, galanten Kl.satz bekunden wie die ungleich bedeutenderen Werke seines Generationsgenossen → Fr. Couperin. Auf der Dresdner Reise des Jahres 1717 hat J. S. Bach, veranlaßt durch die dtsch.-franz.en Gegenströmungen in der Dresdner Hofgesellschaft, M. zu einem Musikwettstreit herausgefordert, dem sich dieser aber durch seine überstürzte Abreise entzog. – Lit.: A. Pirro, Louis M., SIMG VI.

Marchettus von Padua, bedeutender Komp. und Theoretiker der Florentiner → Ars nova, schrieb Lucdarium in arte musicae planae und Pomerium in arte musicae mensuratae (Gerbert, Scriptores III). – Lit.: M. Steiner, Ein Beitrag zur Notationsge-

schichte des frühen Trecento. Die Lehren des M. v. P. und der Codex Rossiana 215, Diss. Wien 1932.

Marenzio, Luca (etwa 1560 bis 1599), Km. des Kardinals Luigi d'Este, wirkte auch in Ferrara, Florenz (Intermedien von 1589) und in Polen am Hofe Sigismunds I. und verbrachte seine letzten Jahre als Mitglied der päpstlichen Kapelle in Rom. Unter den vielen großen Madrigalisten seiner Zeit ist M. – und keineswegs nur in seiner vielberedeten Dissonanzbehandlung und Chromatik – die interessanteste Erscheinung. »Mißt man nicht mit ethischem Maßstab, sondern ästhetischem, so kann man hier eine höchste Stufe der Kunst erreicht sehen. M. schuf in einer Zeit des Überganges, seine Zeit ist Spätrenaissance und Frühbarock zugleich. Die höchste Verfeinerung der polyphonen Ausdrucksmusik, die Chromatik, das wunderbare Raumgefühl, eine Verfeinerung und Ausgeglichenheit, das alles ist zweifellos Ausklang, Nachklang einer Epoche, Nachrenaissance« (Hans Engel). Die wichtigste Neuausg. des Madrigalwerkes M.s ist die der Publ.en älterer Musik (bisher Neudruck der ersten 6 Bücher der fünfst. Madrigale). Auswahl der Villanellen (Bärenreiter-Verlag). Neudruck von kirchlichen Komp.en bei Padre → Martini, → Proske, Univers.-Ed. (1. Motettenbuch, hrsg. von H. Engel) u. a. – Lit.: H. Engel, Luca M., Hab.-Schrift Greifswald 1926 (ungedruckt); Derselbe, M.s Madrigale, ZfMW 1935.

Marini, Biagio (um 1596 bis 1665), einer der größten ital. Geiger des Frühbarocks, kam mit seinem vermutlichen Lehrer → Monteverdi nach Venedig, war von 1623 bis 1645 Km. am Hofe zu Neuburg und Düsseldorf. Seine Kompos.en imponieren bes. durch die freie und neue Handhabung des Variationsprinzips. Hauptwerke: Affetti musicali op. 1 (1617), Sonate e Sinfonie op. 8, Comp. varie per mus. di camera op. 13. – Lit.: D. Iselin, Biagio M., Diss. Basel 1928. Außerdem alle Geschichten des V.spiels.

Marpurg, Friedr. Wilhelm (1718 bis 1795), Kriegsrat, Lotteriedirektor in Berlin, trockener Komp., aber mit → Kirnberger der bedeutendste Theoretiker und Musikschriftsteller der Berlinisch-Preußischen Schule. Seine theoretischen Hauptwerke sind das Handbuch beim Generalbaß und der Komp. (3 Bde., 1755 bis 1758 und spätere Auflagen), sowie die zweibändige Abhandlung von der Fuge (1753/1754 und spätere Auflagen) und die Kritischen Briefe über die Tonkunst (1759/1763). M. gab u. a. heraus: Der kritische Musikus an der Spree (1749/1750), Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik (1754–1762 und 1778). – Lit.: E. Bieder, M.s System der Harmonie, des Kontrapunkts und der Temperatur. Diss. Berlin 1923.

Marsch (ital. marcia, franz. marche). Die Anfänge der M.-musik sind Trommelrhythmen und Soldatengesänge. Zahlreiche alte M.e sind nur in Form von Trommel- bzw. Paukenrhythmen (franz. Batterie) überliefert. Während die dtsch.en Märsche durchweg im geraden Takt geschrieben sind, weisen viele der älteren franz.en Märsche – bes. die von → Lully und dem älteren → Philidor – ungeradtaktiges Zeit-

maß auf. Zu den berühmtesten dtsch.en Märschen gehören die Friedrichs d. Gr., denen seine Gegner einen nicht geringen Teil seiner militärischen Erfolge zusprachen. Besondere Arten des M.es: Parademarsch, Geschwindmarsch, Sturmmarsch, Festmarsch, Trauermarsch (s. auch Militärmusik). Der Übergang der speziellen Militärmärsche in die Kunstmusik liegt bei den Intraden. Schon → Mich. Prätorius (Syntagma 1619) sagt von ihnen: »Intrada ist gleich wie ein Praeambulum und final, dessen sie (die Trompeter) sich zum Anfang, ehe sie ihre Sonaden, wann zu Tisch geblasen wird, anfangen und auch zum Aushalten und final gebrauchen.« Dieser Brauch, eine zyklische Folge durch einen M. zu beginnen und zu schließen, hielt sich bis in die klassische Epoche. Das bekannteste zyklische Tonwerk dieser Art ist → Beethovens von einem M. umrahmte Streicherserenade op. 8. Berühmte Märsche der klassisch-romantischen Epoche sind → Beethovens Trauermarsch aus der Kl.sonate op. 26 und aus der Eroica, die → Schubertschen Märsche, → Chopins Trauermarsch aus der Sonate op. 35 – Lit.: H. Spitta, Der M., 1932; H. Martens und H. Schmidt, Militärmärsche und Signale, 1935. Historische Märsche: I. S. Kastner, Manuel gen. de Musique militaire, 1848 (mit Signalen und Märschen der europäischen Heere).

Marschner, Heinrich (1795 bis 1861), Schüler von → Schicht, wurde 1824 Km. der Dresdner Oper (neben Weber) und war von 1831 bis 1859 Hofkm. in Hannover. Einen »recht achtungsvollen Dramatiker« nannte Weber den jungen Komp.en, dessen Oper Heinrich IV. er 1820 selbst der Welt vorstellte und der sich mit seinen drei Meisterwerken – Der Vampir (1828), Templer und Jüdin (1829), Hans Heiling (1833) – noch um einige Wertstufen höher emporschraubte. In »Hans Heiling« gelang es M., den mit »Vampir« auf die dtsch. Opernbühne verpflanzten Byronismus noch zu vertiefen. Aber der Weitsprung, den von hier aus R. Wagner dann mit dem Fliegenden Holländer unternahm, gelang ihm selbst nicht mehr. Er hatte sich ausgegeben und verflachte in seinen späteren Opern (Das Schloß am Ätna, Adolf von Nassau, Hjarne u. a.) mehr und mehr. Als einst sehr geschätzter Lieder-, Balladen- und Chorkomp., der einem behaglichen und beschaulichen Biedermeier aus der Seele schrieb, ist er vergessen. – Lit.: H. Gaartz, Die Opern H. M.s, Diss. Bonn 1912; A. Bickel, Die Opern M.s, Diss. Erlangen 1929; G. Fischer, M.-Erinnerungen, 1918.

Marteau, Henri (1874–1934), bedeutender französischer Geigenvirtuose, Schüler von Leonard und Garcin, Solist und Primgeiger eines eigenen Streichqu.s, wirkte als weltbekannter Pädagoge in Genf, Berlin (1908–1915 Hochschule für Musik), Göteborg, Prag, Leipzig und Dresden. → Max Reger schrieb für ihn sein V.konz. op. 100 und mehrere Sonaten. M. veröffentlichte auch selbst zwei V.konz.e, Kammermusikwerke, die Sinfonie Gloria naturae, eine Oper »Meister Schwalbe«, Lieder, Chöre.

martellato, ital., gehämmert, mit größter Kraft.

Martini, Giambattista (Padre M.),

geb. 1706 zu Bologna, Schüler Predieris und Pertis, Mitglied der Academia dei Filarmonici in Bologna und der Arcadia in Rom, galt als die bedeutendste musikpädagogische und musiktheoretische Autorität seines Zeitalters. → Sarti, → Joh. Chr. Bach, → Mozart u. v. a. genossen seinen Unterricht. Seine Hauptwerke sind: Esemplare ossia saggio fondament. pratico di contrappunto (1774/1775) und die Musikgeschichtswerke Storia della musica (3 Bde., 1757–1781), Briefwechsel mit → Tartini (Neuausgabe 1889) mit dem Historiker → Gerbert (1931). Seine Kirchenkompos.en sind trocken und ohne Eigenart. – Lit.: L. Busi, Il padre M., 1891.

Marx, Hermann, geb. 1859, stud. in Berlin bei F. Kiel, MD. in Bernburg. Schuf Männer- und gemischte Chöre, Lieder für Sopran, Choralvorspiele für Orgel, eine Suite für Orchester u. a.

Marx, Joseph, geb. 1882 zu Graz, studierte in Wien, wo er von 1922 bis 1925 die Hochschule für Musik leitete. Er schrieb u. a. Eine Herbstsinfonie, Romantisches Kl.konz., Kl.fantasie Castelli romani, Chöre, Kammermusik, Lieder (Ital. Liederbuch, Japan. Regenlied). – Diss.: Über die Funktionen von Harmonie und Melodie.

Marx, Karl, geb. 1897 zu München, Schüler der Münchner Akad. der Tonkunst, an der er seit 1924 als Lehrer wirkt. Er schrieb zahlreiche Kantaten (Der Einsame an Gott, Unendliche Wege, Vom Himmel hoch), Chorwerke, Konz.e, Kammermusik (Streichqu., Sextett für Fl., Klar., Fag., V., Br., Vc.

Mascagni, Pietro, geb. 1863 zu Livorno. Schüler → Ponchiellis, Dir. in verschiedenen ital. Städten, 1895–1903 Direkt. des Liceo mus. zu Pesaro, später Direkt. der röm. Scuola naz. di musica. Vererbte Kunst der Wirklichkeitsschilderung und der alte ital. Theaterinstinkt für das Bühnenwirksame standen Pate bei der 1890 für einen Wettbewerb geschriebenen Oper »Cavalleria rusticana«, an deren Erfolg kein späteres Werk M.s mehr heranreichte (L'amico Fritz, Die Rantzau, Ratcliff, Iris, Parisiana u. a.). Außerdem: Messa funebre (für König Humbert, 1900), Visione lirica für Kl., Kammermusik. – Lit.: Selbstbiographie, 1893; G. Monaldi, Pietro M., 1898; G. Cogo, Il nostro M., 1931; De Donno, M. nel 900 musicale, 1936.

Maskenspiele (engl. maske), gehören zu den wichtigsten Vorerscheinungen der → Oper. – Lit.: W. J. Lawrence, A collection of maske music, 1922; P. Reyher, Les masques anglais 1512–1640, Paris 1909.

Massé, Victor (eigentlich Felix Marie) (1822–1884), franz. Komp., Prof. am Pariser Cons., Chordirektor der Großen Oper und Nachfolger Aubers in der franz. Akad., schrieb eine Reihe erfolgreicher Opern für die Opéra comique (Galathée, Les noces de Jeanette, Une nuit de Cléopatra). – Lit.: A. Pougin, Victor M., 1886.

Massenet, Jules (1842–1912), studierte bei → A. Thomas und am Pariser Cons., an dem er von 1887 bis 1896 als Prof. für Kompos. tätig war (1910 Präs. der franz. Akad.). Die Reihe seiner Hauptopern: Herodiade (1881), Manon (1884), Le Cid (1885), Werther (1892), Thaïs (1894), Sappho (1897), Don Quichotte

(1910) ist eine Kette großer Bühnenerfolge, errungen durch eine schwungvolle Melodik, die dem dramatischen Augenblick alles gibt, was er verlangt, freilich kaum darüber hinaus noch nachwirkt. Biographien M.s schrieben: L. Schneider (1908), Soubies (1912), Pougin (1913), Brancour (1923), Bruneau (1936).

Mattheson, Johann (1681–1764), Sänger und Hauskomp. der Hamburger Oper, 1715–1728 MD. des Hamburger Doms, engl. Legationssekretär und zeitweilig engl. Resident, bienenfleißiger, aber trockener Komp., hochverdienstvoller Musikschriftsteller. Sein Hauptwerk: Der vollkommene Kapellmeister (1739), ist seine 53. schriftstellerische Arbeit. Vorher: Das neu eröffnete Orchester (1713), Das beschützte Orchester (1717), Exemplarische Organistenprobe (1719), Der musikalische Patriot (1728), Kern melodischer Wissenschaft (1737), Die neueste Untersuchung der Singspiele (1744), Händels Lebensbeschreibung (1761). 1740 erschien die biographische Sammlung »Grundlagen einer Ehrenpforte«, die M.s fesselnde Selbstbiographie enthält (Neudruck von M. Schneider 1910). – Lit.: L. Meinardus, M.s Verdienste um die dtsch. Tonkunst, 1879.

Mattiesen, Emil, geb. 1875 zu Dorpat, Musiker, Philosoph und Naturwissenschafter, namhafter Lieder- und Balladenkomp. (Balladen vom Tode. Balladen von der Liebe), zahlreiche Liedersammlungen (12 Gedichte op. 2, Künstler-Andachten op. 5 und 6, Gesänge op. 8, Liebeslieder des Hafis op. 9, Stille Lieder op. 11 und 12, Überwindungen op. 15 usw.). M. starb 1939.

Mayr, Joh. Simon (1763–1845), dtsch. (bayr.) Opernkomp., studierte bei Bertoni in Venedig und ließ sich seit 1802 zuerst als Km., dann als Kompos.lehrer in Bergamo nieder, von wo aus er die oberital.en Bühnen mit etwa 70 Opern versorgte. M. ist als Komp. wie als Lehrer ein großer Anreger bezüglich der Behandlung des Orch.kolorits gewesen. – Lit.: L. Schiedermair, Simon M., 2 Bde., 1907/1910; H. Kretzschmar, Die musikgeschichtliche Bedeutung S. M.s, Ges. Aufsätze II.

Mayr, Rupert Ignaz (1646–1712), österr. Musiker, konnte sich auf Kosten des bayr. Kurfürsten Max Emanuel in Paris weiterbilden, von wo er den Lullyschen Instrumentalstil (→Lully) nach München verpflanzte. Hier wirkte er als Hofmusiker (Violinist); 1706 wurde er Km. in Freising. Seine Sammlung Pythagoreische Schmids-Fünklein (1692) sichern ihm eine erste Stelle unter den damaligen dtsch. Suitenmeistern. – Lit.: B. Ullrich, SIMG IX.

Mayseder, Joseph (1789–1863), bedeutender Wiener Violinist, Schüler Schuppanzighs, Konzertm. der Oper und, wie sein Lehrer, einer der ersten Spieler Beethovenscher Streichqu.e. Unter seinen 60 Kompos.en sind manche (V.konz.e und Etüden) besser als ihr Ruf.

Mazas (eigentlich Jacques Féréol) (1782–1849), franz. V.virtuose und Pädagoge aus der Schule → Baillots, hat mit seinen V.-duetten und den Etüden op. 36 noch einen festen Stand in der Literatur seines Instr.es.

Mazurka, alter poln. Tanz, der ursprünglich nur in Mittelpolen beheimatet war. Als er sich über das ganze Land verbreitete, ver-

drängte er den noch älteren Volkstanz Krakowiak.

Mechanische Musikinstrumente sind musikerzeugende Apparate, deren Spiel entweder ganz automatisch erfolgt oder mit einer mehr oder minder erheblichen Mitbeteiligung eines Spielers. Zur ersten Klasse der nur automatischen Instr.e gehören Drehorgeln, Spieldosen und Spieluhren, Harfen- und Saitenspielwerke, Glockenspiele sowie die seit ihrer Erfindung durch → Jos. Georg Vogler im 19. Jht. schnell in Mode gekommenen Orchestrions. Zu den technisch hochstehenden M.I.n gehören die Reproduktionsklaviere (und Orgeln), die das individuelle Spiel mit allen seinen Eigenheiten so wiedergeben, wie es vorher durch einen Aufnahmeapparat (jetzt auf elektrischem Wege) festgehalten worden ist. Auf diese Weise ist es möglich, das Spiel bedeutender Künstler der Nachwelt zu überliefern (z. B. von → Reger, → Grieg, → Debussy u. v. a.). Bei den Instr.en Pianola, Phonola, Triphonola usw. kann das an sich mechanische Spiel in Tempo und Dynamik (Lautstärke) durch Pedale, Hebel und registerartige Züge beeinflußt werden.

Mehrstimmigkeit → Kontrapunkt.

Méhul, Étienne Nicolas, geb. 1763 im Ardennenort Givet, kam als junger Organist nach Paris, wo er es 1794 zu einem der fünf Inspektoren des neugegründeten Cons. brachte und im folgenden Jahre in die Akad. gewählt wurde (gest. 1817). M. gehört zu den großen Revolutionsmusikern Frankreichs; er vertonte 1794 Chéniers »Chant du départ«, den Bonaparte unter die Airs nationaux aufnehmen ließ und der bis zum Ende des Konsulats mit der Marseillaise an Beliebtheit wetteiferte; ferner die Siegeshymne »Chant du 25me Messidor« u. a. Seine bedeutendste Oper ist nicht der bis in die Gegenwart gespielte »Joseph in Ägypten« (1807), sondern der Cherubini gewidmete »Ariodant« (1799), das Zentralwerk der damals im Anschluß an → Gluck in Paris aufgekommenen leitmotivischen Neuerungen (vgl. Bücken, Der heroische Stil in der Oper). – Lit.: A. Pougin, Méhul, 1889; R. Brancour, Méhul, 1912; H. Strobel. Die Opern von E. M., ZfMW VI.

Meiland, Jacob (1542–1577), einer der ersten in Italien geschulten dtsch. Musiker. Motetten- und Liederkomp., der sich als solcher sehr dem Villanellen- und Kanzonettenstil nähert (Neue deutsche Liedlein, 1569). – Lit.: R. Oppel, Jacob M., Diss. München 1911.
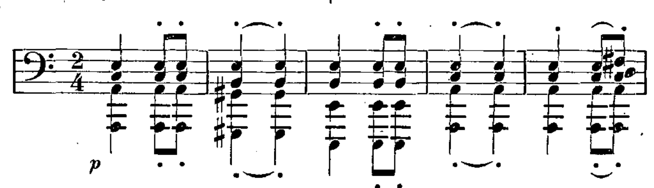
Meistersinger heißen die zumeist dem bürgerlichen Handwerkerstande angehörenden Dichtermusiker des 14. bis 16. Jhts., die sich selbst als Nachfolger der ritterlichen Minnesänger (→ Minnesang) bezeichneten. Von seinen Hauptsitzen Mainz, Nürnberg, Würzburg, Frankfurt, Straßburg verbreitete sich der Meistergesang schon früh bis zu den äußersten nördlichen und östlichen Grenzen des Reiches. Das Positive gegenüber der zu starken zunftmäßigen Beengung der Kunstübung der M. liegt in dem hohen sittlichen Ernst ihres Dichtens und Singens, der alles verwarf, »daraus Uneinigkeit entstehet, desgleichen alle schandbaren Lieder«. Grundlage des Meistergesanges war der Ton oder die mit bestimmtem

Namen versehene Weise, wie Hochtannen-, Grün-, Weingarten-, Stolz Jünglings-, Treu Pelikan-, Unbenannter usw. Ton. Wer etliche »Töne« beherrschte, war ein »Singer«, wer den Tönen neue eigene Texte zu unterlegen wußte, ein »Dichter«, wer neue Töne erfand, ein »Meister«. Diese neuen Töne waren aber weit weniger zahlreich im Gebrauch als die alten konservierten Minnesängermelodien. Ihr Vortrag regelte sich nach bestimmten Gesetzen, wie scharfe Hervorhebung der Reimschlüsse durch Pausen und Fermaten. Die Stileigentümlichkeit, die den M. hier nicht zu Unrecht am meisten in Verruf gebracht hat, ist die regelmäßig bei Strophenschlüssen (aber auch sonst) einsetzende Verzierungswut durch die sog. »Blumen«, Übertreibungen älterer Improvisationsformen. Hauptmeister waren: M. Behaim, Hans Rosenplüt, Hans Folz, Muscatblüt, → Hans Sachs. – Lit.: A. Puschmann, Gründlicher Bericht des dtsch. Meistergesangs samt der Tabulatur, 1571; Wagenseil, Buch von der M. holdseliger Kunst, 1697; K. Drescher, Nürnberger M.protokolle, 1898; Runge, Die Sangesweisen der Colm. Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, 1896; G. Münzer und P. Runge, Über die Notation des Meistergesangs, Basler Kongr.-Ber. 1907; W. Stammler, Die Wurzeln des Meistergesangs, Vj. I; S. Junge, Muscatblüt, 1931; K. Kube, Vier Meistergesänge H.s v. Mügeln, Diss. Marburg 1932; *Burger*, Die Kunstauffassung der früh. M., Berlin 1936.

Melartin, Erkki, geb. 1875, seit 1911 Direktor des Kons. zu Helsingfors, einer der führenden Komp. seiner Generation, schrieb u. a. 6 Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Kammermusik und etwa 200 Lieder, die ihm den ersten Platz unter den neuen finn.en Lyrikern sichern.

Melba, Nellie, ist der Bühnenname der austral. Sängerin Helen Porter Mitchell (1861–1931), einer der bekanntesten Sopranistinnen der roman. Oper ihrer Zeit.

Melodie (von griech. melos = Gesang, Gesangsweise), wird in den musikalischen Lehrbüchern zumeist als eine Aufeinanderfolge von Tönen bezeichnet. Eine Aufeinanderfolge von Tönen bietet etwa der Vogelgesang oder auch das Erklingen einer Sirene, aber in beiden Fällen werden wir nicht von M. sprechen. Hier fehlt das, was schon die alten Griechen als mit dem Melos urverbunden betrachteten, das Rhythmische, das dem Melos das hinzugibt, was es aus sich als einer ungegliederten Folge von Tönen nicht besitzt. Der Rhythmus macht die Folge von 12 gleichen Tönen im Allegretto der 7. Sinfonie von Beethoven zu einer »Melodie«:



Kriterien der M. sind die Tonschritte (Intervalle), die Phasen der Tonbewegung innerhalb des melodischen Ganzen – denn die M. ist keine Und-Verbindung von »einzelnen« Intervallen, sondern eine Ganzheit –, die Lage (hoch–tief) sowie der ·Umfang. In den meisten M.stilen (Orientalische Musik, Musik der Griechen, Gregorianischer Choral) treten einzelne Tonformeln oder Töne (Wiederholungstöne, Schlußtöne) mit bes. Bedeutung und Wirkung hervor. Mit der Erreichung der harmonischen Stufe der Tonkunst, also etwa seit der Mitte des 16. Jhts., ist diese Bedeutung derart, daß das melodisch-horizontale Geschehen sich auf einen (harmonischen) Zentralton – die Tonika – bezieht. Die M.bildung vollzieht sich in der harmonischen Musik also nach zweifacher Gesetzlichkeit: nach ihrer eigenen wie nach der Gesetzlichkeit und Logik der → Harmonie. – Lit.: Melodielehren: Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister (II.Hpt.-stück »Von der Melodie«), 1739; Nichelmann, Die M., 1755; A. Reicha, Traité de Mélodie, 1814 (dtsch.: Abhandlung von der M., 1832); Bußler, Elementarmelodik, 1879; H. Riemann, Neue Schule der Melodik, 1883; Riemann, Große Kompositionslehre, 1. Teil, 1902; Karl Scheffler, Das Wesen der M., 1919; Ernst Hoffmann, Das Wesen der M., 1924; R. Lach, Studien zur Entwicklung der ornamentalen Melopöie, 1913.

Melodrama, Monodrama, (griech.), das mit Musik verbundene Drama, im engeren Sinne Bezeichnung für die um die Mitte des 18. Jhts. aufgekommene Verbindung von dramatischer Handlung und Deklamation. Den Anstoß gaben – wie → R. Haas (Studien zur MW. VIII) nachgewiesen hat – süddtsch.e Schuldramen, denen wohl eine Wiederbelebung der griech. Parakataloge – Rezitation zur Musik im Drama – vorschweben mochte. Eine Zwischenstufe des M.s bedeutet → Rousseaus »Pygmalion« (1762) vor den ersten Hauptwerken der Gattung: → G. Bendas »Ariadne« (1775) und »Medea« (1778). Von ihnen sagte → C. F. D. Schubart: »Durch sie ist die Würde der Deklamation auf den äußersten Gipfel erhoben. Jedes Zeichen der Bewunderung, Ausrufung, Frage, jedes Komma, jeder Ruhepunkt, jeder Strich des Denkens oder der Erwartung, jedes auflodernde oder sinkende Gefühl des Deklamators, jede kaum merkliche Verflößung (!) der Rede wird durch diese Art der Tonkunst ausgedrückt.« Eine Hochflut von M.en folgte auf Bendas epochemachende Schöpfungen, Werke von → Reichardt, → J. A. P. Schulz, → Holzbauer, → Neefe u. a. Berühmte M.en des 19. und 20. Jhts. sind: Webers Der erste Ton, Preziosa; Schumanns Manfred; Liszts Lenore; Humperdincks Königskinder (erste Fassung); Schillings Hexenlied; R. Strauß' Enoch Arden, Das Schloß am Meere; B. Sigwarts Hektors Bestattung. Auch in der Oper hat das M. seinen Platz (Kerkerszene in Fidelio, Wolfsschlucht in Freischütz usw.). – Lit.: L. Garcins, Traité du M., 1772; Max Steinitzer, Zur Entwicklungsgesch. des M.s und Mimodrams, 1918; E. G. v. Bellen, Les origines de M., Utrecht 1927.

Melograph oder Notenschreib-

maschine, ein Instr., das seit der Mitte des 18. Jhts. (M. von Creed [1745]. J. F. Unger, Entwurf einer Maschine, wodurch alles, was auf dem Klavier gespielt wird, sich von selber in Noten setzt [1774]), immer neuen Verbesserungen unterworfen wurde. Neueste Konstruktionen von Kromar (1906), Koppensteiner (1913).

Mendelssohn, Arnold (1855 bis 1933), Mischling, studierte in Berlin vornehmlich bei → Kiel und → Grell, war hauptsächlich im Rheinland tätig, bevor er 1919 als Mitglied der Akad. der Künste nach Berlin ging. M., ein Klassizist mit gelegentlich romantischen Neigungen, schrieb mehrere Opern, 3 Sinfonien, Kammermusik und vor allem geistliche und kirchliche Chorwerke (Motetten, Kantaten, Deutsche Messe, Frühlingsfeier, Der Paria, Pandora, Chorlieder). – Lit.: H. Hering, Arnold M., Diss. Marburg 1927.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809–1847), jüd. Komp. und Dir., als frühreifes Wunderkind Schüler von Zelter und H. Berger, wurde 1834 städtischer MD. in Düsseldorf und ging schon im folgenden Jahre als Gewandhaus-Km. nach Leipzig, wo er 1843 mit → Schumann, → David und → Pohlenz das städtische Kons. begründete. Er schrieb 5 Sinfonien, Konzertouvertüren, 2 Kl.-konz.e, ein V.konz., viele Kl.- und Orgelwerke, 8 Streichqu.e und viel sonstige Kammermusik, die Oratorien Paulus und Elias und zahlreiche andere Chorwerke sowie Lieder. Die eigene Epoche, die M. verhimmelte, hat den Grund sowohl zu seiner Überschätzung als Komp. gelegt wie zu jener falschen Würdigung, die ihn → Schumann zur Seite bzw. gleichstellte. In Wirklichkeit gab es hier kaum Gemeinsames, wie es auch keine einheitliche »Epoche Schumann-Mendelssohn« gegeben hat. Hier Schumann, der leidenschaftlich aufgewühlte Stürmer und Dränger, ein Urromantiker, der den Überfluß in sich nicht bannen konnte und sich schließlich selbst verzehrte, und dort der nirgendwo anstoßende, immer mit sich und der Umwelt fertig werdende M., der Konflikten als Mensch wie als künstlerischer Gestalter aus dem Wege ging. »Rang der letzte in der Kette unserer wahrhaften Musikheroen, Beethoven, mit höchstem Verlangen und wunderwirkendem Vermögen nach klarstem, sicherstem Ausdrucke eines unsäglichen Inhaltes durch scharfgeschnittene, plastische Gestaltung seiner inneren Tonbilder, so verwischt dagegen M. in seinen Produktionen diese gewonnenen Gestalten zum zerfließenden, phantastischen Schattenbilde, bei dessen unbestimmtem Farbeschimmer unsere launenhafte Einbildungskraft willkürlich angeregt, unser rein menschliches inneres Sehnen nach deutlichem künstlerischem Schauen aber kaum nur mit der Hoffnung auf Erfüllung berührt wird« (R. Wagner, Das Judentum in der Musik, Ges. Schriften VI). – Lit.: Biographien von S. Hensel (Jude), Die Familie M.s, 1879 (2. Aufl. 1932); F. Hiller (Jude), Mendelssohn, 1874; E. Wolff, Mendelssohn, 1906; W. Dahms, 1919.

Ménestrels (engl. Minstrel), die fahrenden Spielleute des Mittelalters, schlossen sich seit dem 13. Jht. vielfach zu Berufsgenossenschaften zusammen.

Mengelberg, Willem, geb. 1871 zu Utrecht, Schüler des Kölner Kons.s, hervorragender niederländ. Dir. von dtsch. Herkunft, ist seit 1895 ständiger Dir. des Amsterdamer Concertgebouw Orchesters. Von 1907 bis 1920 leitete M. die Frankfurter Museumskonz.e und seit 1913 das Londoner Philharmonische Orch., sowie (seit 1921) das National Symphony Orchester in New York. – Lit.: E. R. Sollit, Mengelberg, Haarlem 1931; H. Nolthenius, Mengelberg, 1920.

meno, ital., weniger, meno forte = weniger stark.

Mensur (lat. mensura = Maß), bedeutet seit dem Aufkommen der Mensuralnotenschrift (→ Notenschrift) sowohl das Wertverhältnis der Noten untereinander (das Verhältnis von langen und kurzen Noten) wie den Zeitwert der Noten. Die perfekte M. bestimmte den zweizeitigen, die imperfekte den dreizeitigen Takt. Bei den Instr.en bedeutet M. das Verhältnis von Länge und Weite der Blasinstr.e (Orgelpfeifen) und das von Saite und Instrumentalkörper (Hals) der Streichinstr.e.

Mensuralnotenschrift → Notenschrift.

Menuett (ital. Minuetto), franz. Tanz im Dreivierteltakt, hat seinen Ursprung in einer in der Provinz Poitou beheimateten Tanzfolge (Branle). In der zweiten Hälfte des 17. Jhts. wurde das M. der bevorzugte Gesellschaftstanz, der seinen Grundcharakter »von mäßiger Lustigkeit« (Mattheson) bis zum Ende des ancien régime beibehielt. Das M. ist der einzige Bestandteil der → Suite, der die Grenze des Barockzeitalters überschritt und in die zyklischen Hauptgattungen der beginnenden Klassik Aufnahme fand. Bei den großen Meistern der klassischen Epoche, insbes. bei Haydn und Beethoven, machte das M. große Wandlungen durch sowohl durch die Veränderung des Tempos (schnelles M.) wie seines Grundcharakters (Umwandlung zum → Scherzo).

Mercadante, Saverio (1795 bis 1870), Schüler → Zingarellis, von 1840 bis 1862 Direktor des Kons.s zu Neapel, mit seinen 60 Opern der erfolgreichste unter den im ganzen wenig erfreulichen Opernkomp.en zwischen den beiden Glanzepochen der ital. Oper des 19. Jhts.

Mersenne, Marin (1588–1648), berühmter Musiktheoretiker und Historiker, erweiterte sein 1627 erschienenes erstes Buch »De la musique théorique« zur »Harmonie universelle«, dem zweibändigen Hauptwerk von 1636 und 1637, das u. a. auch einen wichtigen Beitrag zur Instrumentenkunde (Traité des instruments) enthält. Von M.s übrigen Schriften seien genannt: Questions harmoniques (1634), Les préludes de l'harm. univers. (1634). – Lit.: A. Pirro, Les Correspondents du P. M., 1909.

Mersmann, Hans, geb. 1891 zu Potsdam, studierte MW. bei → Sandberger und → Kretzschmar, wurde 1921 Privatdozent (1927 ao. Prof.) an der Technischen Hochschule Charlottenburg. Er schrieb u. a.: Grundlegung einer musikalischen Volksliedkunde (AfMW IV), Angewandte Musikästhetik (1926), Die moderne Musik (1927), Einführung in die Musik (1928), Musiklehre (1930), Das Musikseminar (1931), in Kretzschmars Führer

durch den Konzertsaal die Abteilung Kammermusik (1930f.).

Merula, Tarquinio, ital. Km. und Organist zu Bergamo und Cremona (zeitweilig auch am Hofe Sigismunds III. von Polen), Komponist wertvoller kirchlicher (Motetten, Messen, Psalmen) und weltlicher Vokalmusik (Madrigale, 1623/1624). Noch bedeutender aber ist M. in seinen Instrumentalwerken (4 Bücher Canzoni da sonar, 1615–1651; Sonate concertate da chiesa e camera, 1651). Neudrucke bei Riemann, Alte Kammermusik und Musikgeschichte in Beispielen, Torchi, L'arte mus. IV (Sonata chromatica), Wasielewski, Instrumentalsätze (Canzon à tre).

Merulo, Claudio, geb. 1533 als C. Merlotti zu Coreggio (M. da C.), Schüler von G. Donati, war Organist zu Brescia, bevor er das Amt des Organisten der Markuskirche in Venedig übernahm (1557 zweiter, 1566 erster). 1584 ging er als Hoforganist nach Parma, wo er 1604 starb. Über M.s technisch hervorragendes und bes. in den Verzierungen sehr originelles Spiel berichtet sein Schüler G. Diruta im Transsilvano (vgl. Vj 1892). M., der auch viel Kirchen- und Madrigalwerke geschrieben hat, veröffentlichte an Instrumentalmusik: 3 Bücher Ricercari, 3 Bücher Canzoni und 2 Bücher Toccate (1598 und 1604). Neuausgaben in den Sammelwerken von Torchi, Riemann (Musikgeschichte in Beispielen), Ritter (Geschichte des Orgelspiels) usw. – Lit.: A. Catelani, Memorie della vita e delle opere di C. M., 1859 und 1931; Qu. Bigi, Claudio M., 1861; Merulo-Festschrift, 1904.

Messa di Voce, ital., das An- und Abschwellenlassen der St., wurde schon von → Caccini gelehrt.

Messager, André (1853–1929), franz. Dir., als Komp. Schüler von Saint-Saëns, war Direktor der Opéra Comique und der Großen Oper in Paris und, von 1901 bis 1907, des Londoner Coventgarden-Theaters (seit 1908 auch Dir. der Cons.-Konz.e in Paris), mehrere Jahrzehnte einer der erfolgreichsten franz.en Operetten- (Hauptwerk Les p'tites Michus, 1897) und Ballettkomp.en.

Messchaert, Johannes (1857 bis 1922), berühmter holländ. Baßbariton, Schüler von → Stockhausen (von 1911 bis 1920 Lehrer an der Berliner Hochschule), ein Schubert-Sänger von höchster Gestaltungskraft, aber auch nicht minder stilvoller Bach-Interpret. – Lit.: Fr. Martienssen, Johannes M., 1920.

Messe (lat., entweder von missa = Entlassung der Gläubigen oder von mensa = Opfertisch). Das Ordinarium Missae enthält die Teile: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei (mit Dona nobis pacem). Die »wechselnden« Meßgesänge sind: Introitus, Graduale, Alleluja, Tractus, Sequenz, Offertorium, Communio. Die M.kompos. begann mit der Vertonung einzelner Teile des Ordinariums vom 10. bis 13. Jht., an die sich im 14. Jht. die des ganzen Ordinariums anschloß. Im niederländ. Zeitalter wie im 16. Jht. stand die M. im Vordergrund der Stilentwicklung der hohen Polyphonie. Die M. → Palestrinas galt der Folgezeit als Vorbild der reinen a-cappella-M., neben der die mit der Weiterentwicklung der Tonkunst Schritt haltende Orchestermesse einhergeht.

Arten der M.: Totenmesse (Requiem), Kurze M. (Missa brevis), Deutsche M. S. auch Kirchenmusik II. – Lit.: F. Probst, Die abendländ. M. bis zum 8. Jht., 1896; P. Wagner, Geschichte der M. bis 1600, 1913; A. Schnerich, Der M.typus von Haydn bis Schubert, 1892; Derselbe, M. und Requiem seit Haydn und Mozart, 1909.

mesto, ital., traurig.

Metastasio, Pietro (hieß P. Trapassi), der 1698 zu Rom geborene bedeutendste Dichter der ital. Oper, lebte seit 1724 in Wien, wo er 1729 als Nachfolger → Zenos kaiserlicher Hofpoet wurde. Seine bekanntesten Libretti sind: Didone abbandonata, Siroë, Catone in Utica, Alessandro nell'Indie, L'Olimpiade, La clemenza di Tito, Achille in Sciro, Temistocle, Antigono, Attilio Regolo, Il rè pastore. Außerdem schrieb er Kantaten, Serenaden und Oratorientexte (La Passione, La morte d'Abele, Betulia liberata). Nicht die Oper, d. h. die Vollmusikalisierung seiner Texte war das Ziel M.s, sondern das Drama zur Musik. »Die Musik« – äußerte er sich 1765 – »möge die Diktatur dem überlassen, der die notwendigen Fähigkeiten dazu besitzt, dem Dichter.« Aber seine Komp.en verstanden ihn nicht oder wollten ihn nicht verstehen, und sie übten, von seiner gefühlsmäßigen Konzentration in wenigen Schlußzeilen am Ende der Auftritte – dem Ursitz der → Arie – ausgehend, immer schrankenloser »ihre Diktatur« über M.s Dichtungen aus. Seine Bühnenherrschaft war zwar durch die Spätopern → Glucks und → Mozarts gebrochen, aber erst in der Romantik verschwinden seine Texte ganz. Werke: Ges.Ausg. (Neapel 1816), enthält auch die Schriften des gesamten M.kreises; 4 Texte in dtsch. Übersetzung (Halle 1910). – Lit.: Wotquenne, Alphabetisches Verzeichnis der Textanfänge der Arien von Zeno, M. und Goldoni, 1905; Stendhal, Vies de Haydn, Mozart et M., 1814 und spätere Auflagen; Gerber, Der Operntypus J. A. Hasses und seine textlichen Grundlagen, 1925; E. Bücken, Musikalische Charakterköpfe, 1925. Ital.e Biographien von M. Zito (1904), Apollonio (1931).

Methfessel, Albert Gottlieb (1785 bis 1869), aus Thüringen stammender dtsch. Liederkomp. (Kammermusiker in Rudolstadt, von 1832 bis 1842 Hofkm. in Braunschweig), schrieb zu manchem Lied sich selbst den Text (Hinaus in die Ferne). In Liedern von der Art: Der Gott, der Eisen wachsen ließ, Stehe fest, mein Vaterland, Stimmt an mit hellem, hohem Klang, überwand er die Enge des Biedermeierliedes und wurde ein begeisterter und begeisternder Sänger der ganzen Nation. – Lit.: W. H. Riehl, (M)., Der Sänger des dtsch. Kommersbuches, Musikalische Charakterköpfe, 3. Bd.

Metrik (von griech. metron = Maß des Verses, der Strophe). Bei der Vergleichung der antiken M. mit der musikalischen ist zu berücksichtigen, daß jene sich auf dem Quantitätsverhältnis von kurzer und langer Silbe = 1:2 aufbaute, das aber für die Musik keine Grundnorm ist, da sie es mit ihren Mitteln auf die verschiedenste Weise realisieren kann, z. B. als Iambus:

♪ | ♩ || ♩ | ♩ || ♩ | 𝅗𝅥 || usw.

Die Fälle, in denen der Musiker sich streng ans Sprachmetrum hält, gehören selbst im Liede zu den Ausnahmen, wie etwa in Glucks Vertonungen von Klopstocks in griech. Versmaßen geschriebenen Oden:

Gluck-Klopstock, Die Sommernacht

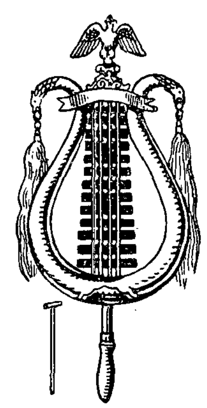
Wenn der Schim-mer von dem Mon - de nun her - ab

Die im 19. Jht. durch die Arbeiten von R. Westphal und seinen Anhängern erfolgte Gleichsetzung der sprachlichen und musikalischen M. (u. Rhythmik) führte zu einer vollständigen Verwirrung der rhythmischen und metrischen Probleme der Tonkunst, in die erst Riemann, Wiehmayer u. a. eine Klärung hineintrugen. Musikalische M. ist demnach »ein aus dem Gefühl für Ordnung und Symmetrie hervorgegangenes unveränderliches Kunstmaß, welches ohne Rücksicht auf den musikalischen Inhalt für alle Reihen von gleicher Länge auch die gleichen Akzentbestimmungen aufweist. Über dieser starken Ordnung kann sich der musikalische Inhalt in voller Freiheit entwickeln, entweder in volltaktigen Motivgruppen, die innerhalb der Taktgrenzen Platz finden (ich erinnere nur an das A-Dur-Variationenthema von Mozart) oder in auftaktigen Bildungen, die der Taktstrich durchschneidet und dadurch als solche erst kenntlich macht« (Wiehmayer, Über die Grundlagen der musikalischen Rhythmik und M., Kongr.-Ber. Leipzig 1926). Zu diesem unveränderlichen Grundmaß des Taktes aber tritt als weiteres Grundmaß die zwar in den Musikstilen und bei einzelnen Meistern veränderliche, in jedem Einzelfall aber scharf bestimmte Größe des musikalischen Motivs. Motivgröße und Taktgerüst sind die beiden Grundgegebenheiten der musikalischen M. S. auch Takt, Rhythmus. – Lit.: M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und M., 1853; M. Lussy, Traité de l'Expression mus., 1873 (dtsch. von Vogt, 1886); H. Riemann, System der musikalischen Rhythmik und M., 1903; Th. Wiehmayer, Musikalische Rhythmik und M., 1917.

Metronom → Mälzel.

Meyerbeer, Giacomo, nannte sich der 1791 zu Berlin geborene jüd. Komp. Jakob Liebmann-Beer († 1864). Er komponierte anfangs ital.e Opern im Rossinischen Stil, bevor er in der franz. großen Oper sein eigentliches Tätigkeitsfeld fand: Robert le diable (1831), Les Huguenots (1836), Le Prophète (1849), L'Africaine (1838–1860) sind die Hauptwerke eines auf äußerste Prunkentfaltung hinzielenden, aber seelenlosen und letztlich nur in dekorativen dramatischen Wirkungen gipfelnden Opernstiles. Die M.sche Prunkoper war eines der größten Hindernisse, das der Musikdramatiker Wagner zu überwinden hatte. – Lit.: R. Wagner, Ges. Schriften III und IV; J. Kapp, Meyerbeer, 1931.

mezzo, ital., halb, mittel; Mezzosopran, Stimmlage zwischen Sopran und Alt.
mezzoforte(abgek.mf), halbstark.
Mies, Paul, geb. 1889 in Köln, Studienrat und Musikforscher, schrieb u. a. außer zahlr. Aufsätzen die Bücher: Über die Tonmalerei (Bonner Diss. 1912), Stilmomente u. Ausdrucksstilformen im Brahmschen Lied (1923); Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis s. Stils (1925); Schubert, der Meister des Liedes (1928); Bernhard Klein.-Neuausg. der von Nottebohm ed. Skizzenbücher Beethovens a. d. Jahren 1801–03 (1924).
Milan, Luis (Don), bekannter span. Lautenist des 16. Jhts., gab 1535 das Lautentabulaturwerk El Maestro heraus (Neudruck in Publ. älterer Musik II, 1927). – Lit.: Morphy, Die span. Lautenmeister, 1902; Trend, L. M. and the vihuelistas, London 1925.
Milde, Fedor von (1821–1899), ausgezeichneter Baritonist aus der Schule → Garcias, sang u. a. den ersten Telramund. Seine Gattin Rosa, geborene Agthe, die erste Elsa in Lohengrin und Margiana im Barbier von Bagdad, nennt → P. Cornelius »ein Muster künstlerischer Gewissenhaftigkeit, höchster Berufstreue«. – Lit.: Fr. v. Milde, Ein ideales Künstlerpaar, Leipzig 1918.
Milhaud, Darius (1892–1937), jüd. Komp. aus dem Kreise der franz. Neutönergruppe der Six, ein Eklektiker vom Romantizismus bis zur → Atonalität und → Polytonalität, für die er auch als Theoretiker eintrat. M. schrieb Kammermusik, sinfonische Werke, Opern, Ballette, Lieder.
Militärmusik war von je mit den Heeresverbänden verbunden. In der alten dtsch. Heeresmusik bildeten den wichtigsten Kern die Trompeter, die sich schon im Hochmittelalter zu einer »Cameradschaft« (mit den Paukern) zusammenschlossen, die mit kaiserlichen Privilegien ausgestattet war und unter dem Protektorat des sächs. Erbmarschallamtes stand. In den Kameradschaften wurde die Kunst des sog. Clarinblasens gelehrt sowie die Ausübung der militärischen Signale



Glockenspiel (Lyra) der Militärkapelle

der »Feldstücke«. Es gab 13 Feldstücke, so: Boute-selle (Satteln), A cheval (Zu Pferde), La marche (Aufbruch), Retraite (Rückzug), A l'étendart (Zur Standarte), Alarme, Fanfare (Aufzugsmusik), Guet (Musik der Wachtparade), Tafelblasen. Neben den Trompeten sind die Hauptgruppen der M. die Pfeifen, Schalmeien und Pommern, Ob.n, Klar.n, die Blechblasinstr.e und die Janitscharenmusik.
Die Grundlage zu einer der wichtigsten Neuordnungen der M. wurde in der Franz. Revolution gelegt durch die 1792 erfolgte

Gründung einer Militärmusikerschule. Die Stärke der Kapellen des napoleonischen Heeres betrug durchschnittlich 22 bis 24 Musiker bei den Linienregimentern, 40 bei der Garde, und 16 Tr., 6 Hörner und 3 Pos. bei den Kavallerieregimentern. Um die Mitte des 19. Jhts. hatten die Militärkap.en der großen europäischen Heere (Preußen, Österreich, Frankreich) eine Durchschnittsstärke von 50 Musikern. Eine preuß. Infanteriekapelle (Konzertbesetzung) wies um 1850 auf: 20 Klar.n, je 2 Fl.n, Ob.n, Bassethörner, Baßklar.n und Kontrafag.e, 4 Fg.e, je 1 Serpent und Baßhorn, 4 Waldhörner, 3 Pos.n, 1 Baßtuba und Janitscharenmusik (kleine und große Trommel, Becken, Triangel, Glokkenspiel und Schellenbaum). Später verschob sich das alte Übergewicht der Klar.n zugunsten des Gleichgewichtsstandes der drei Hauptinstr.-Gruppen. Dementsprechend hatten die dtsch.en Militärkapellen zur Zeit des Weltkrieges einen Bestand von etwa 12 Klar.n, je 2 Fl.n, Ob.n, Fg., Kontrafg., 11 Hörner (4 Ventilhörner, je 2 Flügel-, Alt-, Tenorhörner und 1 Baritonhorn), 11 Tr.n, Pos.n und Tuben (je 4 Tr.n und Pos.n, 3 Baßtuben) und Schlagzeug.
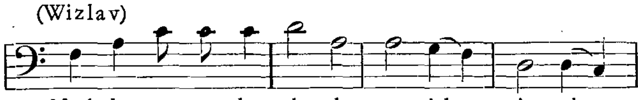
Die Hauptgattungen der M. sind: Signale (»Feldstücke«), Aufzugsmusik (Intraden), Märsche sowie die Soldatenlieder. – Lit.: Kalkbrenner, Die Organisation der Musikkorps aller Länder, 1884; Wieprecht, Die M., 1885; Kastner, Manuel gén. de Mus. militaire, 1848; Rott, Der Dienst im Heer als Militärmusiker, 1898; M. Chop, Geschichte der dtsch. M. (ohne Jahr); G. Kandler, Die kulturelle Bedeutung der dtsch. M., 1932; G. Thouret, Altpreuß. Militärmärsche und Musik am preuß. Hofe, 1885; Derselbe, Zur Geschichte der preuß. M., 1815 bis 1866, 1888. P. Panoff, M. i. Gesch. und Gegenwart, 1938.

Millöcker, Karl (1842–1899), Wiener Operettenkomp. und Km. (seit 1869 am Theater a. d. Wien), schrieb u. a.: Ein Abenteuer in Wien, Gräfin Dubarry, Der Bettelstudent, Gasparone, Der arme Jonathan. – Lit.: C. Preiß, Karl M., 1905.

Minnesang. Die Kunst der ritterlichen Minnesänger des 12. bis 14. Jhts. ist im Musikalischen längst nicht so weit aufgehellt wie im Dichterischen. Der frühe M., bei dem die musikalische Überlieferung fast ganz versagt, ist nur durch einige Proben, z.B. bei R. von Fenis und Friedr. von Hûsen, belegt, die starke Bindungen an die Lyrik der Trouvères und Troubadours bekunden (F. Gennrich, Sieben Melodien zu mittelhochdtsch. Minneliedern, ZfMW VII). Am ausführlichsten sind als Musiker bisher bekannt: Walther von der Vogelweide, Neidhardt von Reuenthal, Wizlav von Rügen, Frauenlob, Reinmar von Zweter, Alexander und O. von Wolkenstein. Hauptformen des M.s sind die zumeist barförmigen Lieder, Sprüche und die ausgedehnten, meist nach dem Sequenzenprinzip angelegten → Leiche. Da die Melodien in Choralnotierung aufgezeichnet sind, die die Rhythmik nicht festlegt, so bot gerade sie der Deutung manche Schwierigkeiten. Das akzentuierende Hebigkeitsprinzip räumt sie am besten aus, für das sich Runge, Saran, → Riemann u. a. einsetzten: Rie-

mann in der Weise, daß er alle Verse durch Dehnungen oder Zusammenziehungen auf den Vierheber zurückführte:

woche gesungen wurde und als bis (1771) nicht veröffentlichte Kompos. mit einem bes. Nimbus umgeben war.



Die Beziehungen des M.s zu Volkslied und Volkstanz treten bes. in den frischen lebensprühenden Weisen Neidhardts zutage. Neuausgaben in: DTÖ IX,1 (O. von Wolkenstein), DTÖ XX, 2 (Frauenlob, R. von Zweter, Alexander), DTÖ XXXVII, 1 (Neidhardt), Jenaer Lhs. (1853/1856 und 1902), Colmarer Lhs. (1896), Die Mondseer Lhs. (1902), Burk Mangolt, Mel. z. d. Liedern H. v. Montforts (1906), Walther von der Vogelweide (SIMG XII). – Lit.: H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger, Mus. Wochenbl. 1897, 1900, 1902; P. Runge, Die Lieder H. von Montforts, 1906; G. Hase, Der Minneleich Meister Alexanders, 1921; E. Jammers, Rhythmik und Melodik der Jenaer Lhs., ZfMW VII; R. Wustmann, W. von der Vogelweide, 1912; Fr. Gennrich, Das Formproblem des M.s, 1931; H. J. Moser, M. u. Volkslied, 1933; W. Lennartz, Die Lieder und Leiche Tannhäusers, Diss. Köln 1931; C. Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, Diss. Köln 1938.

Minore, ital., kleiner (kleine Terz!), Moll-Tonart; Gegensatz Maggiore (größer), Dur-Tonart.

Miserere, der 50. bis 51. Psalm, dessen berühmteste Vertonung die des Gr. Allegri geworden ist, die in der Sixtina in der Karwoche gesungen wurde und als bis (1771) nicht veröffentlichte Kompos. mit einem bes. Nimbus umgeben war.

Mixtur (lat. = Mischung), gemischte St.n der Orgel, Verbindung von mehreren, zumeist in Oktaven und Quinten, seltener in Terzen gestimmten Fl.stimmen (Chöre). S. auch Orgel.

moderato, ital., gemäßigt.

Modulation ist der Übergang von einer Tonart in die andere, wobei nicht eine vorübergehende, »Ausweichung«, sondern ein Wechsel der Tonalität eintritt, der als solcher durch Kadenzierung bestätigt werden muß. Wichtige M.mittel sind die chromatische Veränderung der Töne, sowie die Mehrdeutigkeit der Töne und Akkorde (Umdeutung der Akkorde). Alle Harmoniebücher führen in die Technik der M. ein, die erlernbar ist wie jedes andere kompositorische Mittel. Darüber hinaus aber ist die M. eines der größten Zaubermittel der Musik, ein Blitzstrahl des Geistes in der Phantasie des Meisters, aber ein abgebrauchtes Klischee oder ein bloßer Effekt in der Schreibweise des routinierten Könners. – Lit.: H. Riemann, Systematische M.lehre, 1887; E. Markees, Die diatonische M., 1930; Max Reger, Beitrag zur M.lehre, 1903 und spätere Auflagen; ferner die Lit. zu Harmonie.

Modus, vieldeutige Bezeichnung. In der Gleichsetzung mit tonus = Tonart (Kirchenton), in rhyth-

mischer Hinsicht das System der sechs Modi des 13. Jhts. sowie das Taktmaß der beiden größten Notenwerte (Maxima und Longa) der Mensuralnotation (→ Notenschrift).
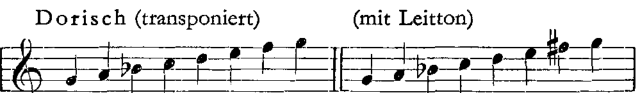
Moffat, Alfred, schott. Komp. (geb. 1866 zu Edinburgh), Herausgeber älterer Tonwerke (Old english violin music, Meisterschule klass. Violin- uud Violoncell-Sonaten u. a.).

Mojsisovics, Roderich von, 1877 zu Graz geboren, Musikschriftsteller und Komp., erhielt seine Ausbildung am Kölner Kons. und an der Münchner Akad., übernahm 1912 die Leitung des Steiermärk. Musikvereins (1932 Lektor an der Universität Graz). M. schrieb 5 Sinfonien, die sinfonische Dichtung Stella, mehrere Opern (u a. Die roten Dominos, Der Zauberer, Madame Blaubart, Viel Lärm um nichts), Chorwerke, 3 Streichqu.e und andere Kammermusik, Orgel- und Kl.werke. – Lit.: M. Morold, Roderich M., 1924.
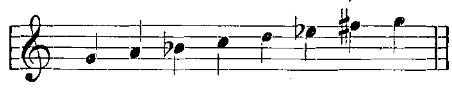
Molique, Bernhard (1802–1869), hervorragender V.virtuose aus der Schule von → Spohr und Rovelli, Konzertm. in München und Stuttgart, lebte von 1849 ab als Solist und Quartettspieler in London. Von seinen 6 V.konz.en hat das in A-moll seinen Platz in der V.literatur behalten. Seine Sinfonie und übrigen Kompos.en hat schon Schumann zu der Art von Musik gerechnet, die überall an Dagewesenes anklingt. – Lit.: F. Schröder, B. M. und seine Instrumentalkompos.en, 1924.

Moll (lat. mollis = weich). Im System der Kirchentonarten das Alterationszeichen (Akzidenz) ♭ molle oder ♭ rotundum. Dann auch der cantus mollis, eine Melodie, in der das ♭ molle vorkam, schließlich das Hexachordum molle der → Solmisation. Im 16. Jht. bildete sich vornehmlich aus den Kirchentonarten dorisch, äolisch und phrygisch die Molltonart in dem uns noch heute gebräuchlichen Sinne heraus. Die Bildung des M. ist also eine Entwicklungstatsache der Tonkunst, die beispielsweise der Musiker Zelter dem Dichter Goethe gegenüber als solche verteidigen mußte, der sie als »ein Geschenk der Natur«, als ein musikalisches Urphänomen ansah. Ebensowenig haltbar ist die Ansicht der sog. Dualisten (→ A. v. Öttingen, → H. Riemann), die den M.dreiklang als den spiegelbildlichen Gegen- bzw. Unterklang des Durklanges hinstellen. In der psychischen Erfassung des M. hat sich die alte Charakterisierung des ♭ molle, also die der weichen, traurigen Tonart, auch für das spätere M. in der landläufigen Auf-

Dorisch (transponiert) (mit Leitton)



(mit kl. Sext u. Leitton = harm.. Molltonleiter)



fassung erhalten. Keineswegs aber kann sie den Anspruch auf Ausschließlichkeit und Allgemeingültigkeit erheben, wie allein schon der M.charakter Beethovenscher Musik beweist. In der 5. Sinfonie oder im Streichqu. op. 95 – dem Quartetto serioso – sind die M.-tonarten Äußerungen der höchsten Kraft und des Trotzes. – Lit. (außer allen Harmonielehren): A. v. Öttingen, Harmoniesystem in dualer Entwicklung, 1866; Derselbe, Das duale Harmoniesystem, 1913; O. Steinbauer, Das Wesen der Tonalität.

Molinari, Bernardino, geb. 1880 zu Rom, bed. italien. Dirigent.

molto, ital., viel, sehr.

Momigny, Jérome Joseph de (1762–1838), franz. Musiktheoretiker, »der eigentliche erste Begründer der Phrasierungslehre« (H. Riemann) schrieb u. a.: Cours compl. d'harmonie et de comp. près une théorie neuve 3 Bde., 1806.

Mondonville, Jean Joseph Cassanéa de (1711–1772), 1745 Intendant der franz. Hofkapelle und Dir. der Concerts spirituels, Komponist wertvoller Kammer- und V.musik, die technisch hohe Ansprüche stellt (in op. 4, Les Sons harmoniques, häufige Anwendung der Flageolettöne). – Lit.: De la Laurencie, École franç. de violon, Bd. I, 1922.

Moniuszko, Stanislaus (1819 bis 1872), poln. Komp., der nach der ersten Ausbildung durch den Organisten Freyer in Warschau noch 2 Jahre bei → Rungenhagen in Berlin studierte. Er war als Km. der Oper und Prof. am Kons. zu Warschau tätig. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in der Vokalmusik (von den 18 Opern ist Halka [1847] die bekannteste). Außerdem 400 Lieder, KM.

Monn, Georg Matthias (1717 bis 1750), Wiener Organist und als Komp. von Sinfonien und Kammermusik einer der Hauptmeister der älteren Wiener Schule. Der Versuch, M. den Generationsgenossen → J. Stamitz und → Phil. Em. Bach, diesen Pionieren des neuen Instrumentalstiles, gleichzustellen, ist nach den bisher veröffentlichten Werken (DTÖ XV, 2 und XIX, 2) nicht gelungen. Denn M. zeigt sich in diesen Kompos.en dem Geist und dem Stil der Fuxschen Wiener Tradition und damit der älteren Schreibweise verbunden, von der sich Joh. Stamitz schon gelöst hatte. – Lit.: DTÖ XIX, 2 (Einl.); H. Riemann, Stamitz oder M., Bl. für Haus- u. Kirchenmus., 1908.

Monochord (griech. = Einsaiter), Schallkasten, der ursprünglich nur mit einer Saite versehen war, unter der sich ein beweglicher Steg zur Abmessung der Saiten-(Intervall-) Verhältnisse befand.

Monodie (griech. Einzelgesang). Zum Kreise der M. gehört die einst. Musik der → Griechen, die der orientalischen Völker, die Tonkunst des Mittelalters (Gregorianik, → Gregor I., → Troubadours, → Minnesänger), das begleitete Lied der → Ars nova, die der Polyphonie sich bewußt entgegenstellende Kunst der Florentiner um 1600 usw.

Monodrama → Melodrama.

Monsigny, Pierre Alexandre (1729–1817), einer der Mitschöpfer der klassischen komischen Oper Frankreichs, ist im wesentlichen Autodidakt und hat nur vorübergehend ein öffentliches Amt – 1798–1800 Inspektor des Pariser Cons. – bekleidet. Seine

Begabung für eine Komik, die seiner Zeit als Muster der Naivität und Natürlichkeit, aber auch der Empfindsamkeit erschien, war so groß, daß sogar Goldoni erklärte, hätte er Beziehungen zur Opéra comique, so wäre M. sein erwählter Musiker. Seine Hauptwerke sind: Le Cadi dupé (1761), Rose et Colas (1764), Le Déserteur (1769), La belle Arsène (1773), Felix (1777). Das Textbuch zu »Richard Cœur de Lion«, das Sedaine für M. schrieb, überließ er Grétry. – Lit.: A. Pougin, M. et son temps, 1908; Cucuel, Les Créateurs de l'opéra com. franç., 1914.

Monte, Philipp de (1521–1603), niederländ. Komp., war in England, Neapel und (seit 1568) als kaiserlicher Hofkm. in Prag tätig. In einem Gesandtschaftsbericht an den bayr. Herzog Albrecht V. von 1555 (Sandberger, Beiträge I, 55) wird M. der beste in England lebende Komp. genannt, der sich vorzüglich auf die neue Art und die Ausdruckskunst der Musica reservata verstehe. Das zielt bes. auf den Madrigalisten hin, der einen Ehrenplatz in der Geschichte der Gattung einnimmt (3-, 4-, 5- bis 7st. Madrigale zwischen 1554 und 1603). In seiner KM. (Messen, Motetten) ist M. konservativer denn als Madrigalist. – Lit.: G. van Doorslaer, Philipp de M., 1895; Derselbe, Die Musikkapelle Rudolfs I. unter de M., ZfMW XIII.

Monteverdi, Claudio, der größte, 1567 zu Cremona geborene ital. Komp. des Frühbarocks, Schüler → Ingegneris, kam 1590 als Sänger und Violinist an den Hof zu Mantua, wo er 1602 zum Km. vorrückte. Nach dem Tode des Herzogs Vincenzo verließ der damals schon weitbekannte Künstler Mantua, dem die venezianischen Prokuratoren schon im folgenden Jahre das Amt des Km.s der Markuskirche anboten, das er bis zum Tode (1643) verwaltet hat. Der Block des gewaltigen Madrigalwerks (10 zwischen 1583 und 1590 veröffentlichte Bücher; in der Ges.Ausg. von → Malipiero vollständiger Neudruck) gehört den zwei Welten des polyphonen und des neuen monodischen Zeitalters an. Trotzdem kommt es zu keinem Stilbruch, da M. die großen Errungenschaften seiner Vorgänger von → Willaert bis → Gesualdo in immer kühneren Steigerungen seinem Endziel »Das Wort sei Gebieter der Musik und nicht ihr Sklave« entgegenführt. Er, der im »Combattimento di Tancredi e Clorinda« von 1624 die Mittel eines neu gefundenen dramatischen Stils der höchsten Leidenschaftlichkeit (stile concitato) anwandte, bannte als Dramatiker von Kraft und Größe des Ausdrucks die Gefahren einer früh sich in der jungen Oper ausbreitenden Rezitativöde. Erste Opern: Orfeo (1607, vollständiger Neudruck 1924, Sandbergers Faks.-Ausg. 1928), Arianna (1608, erhalten nur die Ariadne-Klage). Die mittleren Opern sind verloren, erhalten dagegen die beiden Spätwerke Il ritorno d'Ulisse in patria (1641, Neuausgabe in DTÖ XXIX, 1) und L'incoronazione di Poppäa (1642, Neuausgabe 1904). Die Spätwerke bekunden die große und für die Zukunft entscheidende Wendung der Oper zu neuen Zielen hin. Diese Neuerungen M.s liegen in der Umwandlung des alten großen

Klangkörpers der Renaissance – des »Zufallsorchesters« – zum Streichorch. mit hinzutretenden Soloinstr.en, ferner in der immer mehr anwachsenden Durchsetzung der Szenen mit geschlossenen Musikpartien (Arien bis zur Dacapo-Arie) und in der Anwendung von bes. dramatischen Bindemitteln (Erinnerungsmotive). Ges.Ausg. der Werke M.s, hrsg. von → F. Malipiero seit 1926. – Lit.: L. Schneider, Claudio M., 1921; H. Prunières, Claudio M., 1926; F. Malipiero, Monteverdi, 1930; A. Heuß, M. als Charakteristiker in seinen Madrigalen, Liliencron-Festschrift 1910; Derselbe, Die Instrumentalstücke des Orfeo, SIMG 1903; A. Tessier, Les deux stiles de M., Rev. mus. 1929; K. F. Müller, Die Technik der Ausdrucksdarstellung in M.s monodischen Frühwerken, Diss. Berlin 1930.
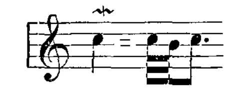
Moodie, Alma, hervorragende, 1900 zu Brisbane in Australien geborene Geigerin. M. Reger widmete ihr op. 131a Nr. 4 (Präludium und Fugen für die V. allein) und Hans Pfitzner sein V.konz.

Móor, Emanuel (1863–1931), ungar. Komp. und Pianist, Erfinder eines mit einer zweiten Klaviatur versehenen Kl.s (Douplex Coupler grand Pianoforte). Er schrieb 3 Opern (Andreas Hofer, 1902), 7 Sinfonien, Konz.e für Kl. und für V., Kl.- und Kammermusik.
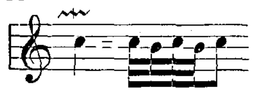
Morales, Cristobal (etwa 1500 bis 1553), Domkm. in Avila, Toledo und Malaga, einer der größten Beherrscher des span. Motetten- und Messestils, der aber auch »in den Geheimnissen des nordischen Satzes« (P. Wagner) Bescheid wußte. – Lit.: R. Mitjana, Cristobal M., Madrid 1920.

Mordent, eine Verzierungsart bes. des älteren Lauten- und Kl.-stils.

Einfacher Mordent:



Doppelmordent:



morendo (morrente), hinsterbend, erlöschend.

Moresca, ein Tanz, dessen geschichtlichen Hintergrund die Sarazenenkämpfe bilden. Neben M.en in der Haltung der Galliarde oder Gigue gab es auch solche im zweiteiligen Zeitmaß.

Morley, Thomas (1557–1603), einer der besten engl. Madrigalisten, Schüler von → W. Byrd, Oxforder Bakkalaureus der Musik, St.-Pauls-Organist und (seit 1592) königlicher Kapellsänger. Von seinen Madrigalwerken seien genannt: 3st.e Canzonets (1593), 5–6-st.e Canzonets mit Laute (1597), 5st.e Ballets (1595, dtsch. von V. Hausmann 1609), Ayres mit B.c. (1600, Neudruck Lond. 1929), The triumphs of Oriana (1601). Auch als Kl.-komp. (Virginalist) ist M. von Bedeutung. Neuausgabe der Madrigalmusik in Fellowes, The engl. Madrigal, London 1925 ff. – Lit.: O. Becker, Die engl. Madrigalisten Byrd, M. und Dowland, Diss. Bonn 1901.

Mosel, Ignaz von (1772–1844), Wiener Komp. und Musikschriftsteller (1820 Vizedir. der Hof-

bühnen, 1829 Kustos der Hofbibliothek). In der Praxis (Opern: Salem, 1813, Cyrus und Astyages, 1816, Die Horatier, 1844) und in der Theorie (Versuch einer Ästhetik des dtsch. dramatischen Tonsatzes, 1813; Neudruck von E. Schmitz 1910) setzte sich M. für die große durchkomponierte dtsch. Oper ein. Er schrieb u. a.: Leben und Werke von Salieri (1827), Die Originalpart. von Mozarts Requiem (1829).

Moser, Andreas (1859–1925), V.virtuose, Schüler → Hegars und an der Berliner Hochschule für Musik, an der er von 1888 bis 1925 als Prof. wirkte. Er veröffentlichte u. a. eine V.schule (mit Joachim, 1902–1905), eine Methodik des V.spiels (1920), eine Geschichte des V.spiels (1923). Er gab u. a. heraus: Streichqu.e von Beethoven, Mozart, Schubert, V.konz. und Sonaten von Bach usw.

Moser, Hans Joachim, geb. 1889 zu Berlin, dtsch. Musikforscher und Konzertsänger, 1919 Privatdozent in Halle, Universitätsprof. in Heidelberg (1925) und Berlin (1927), bis 1934 Dir. der Akad. für Kirchen- und Schulmusik. Hauptarbeiten: Geschichte der dtsch. Musik (3 Bde., 1920ff.), Musikalisches Wörterbuch (1923), P. Hofhaimer (1929), Das Volkslied in der Schule (1929), Die Epochen der Musikgeschichte (1930), Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums (1931 bis 1934), Corydon (2 Bde., 1932), Musiklexikon (1935). Herausgeber: Ges.Ausg. der Werke von K. M. v. Weber (seit 1926), Liederbuch des Arnt v. Aich (mit Bernoulli, 1930), Frühmeister des dtsch. Orgelspiels (ohne Jahr), Alte Meister des dtsch. Liedes (1931), Kantorei der Spätgotik (ohne Jahr), Neue Klavier-Ed. (Cotta), Das Musikkränzlein (Kistner). Ferner Bearbeitungen, Dichtungen (Roman Ach du armer Judas, Sinfonische Suite u. a.), Kompos.en (Lieder, Chorwerke). – Lit.: W. Vetter, Hans Joachim M., ZfMW 1931.

Moser, Rudolf, schweiz. Komp., geb. 1892, studierte an den Kons. zu Leipzig (Reger, Klengel) und Basel (Huber, Suter), wo er als Dir. und Pädagoge tätig ist. Schrieb zahlreiche Chorwerke (Die Schmiede der Freiheit op. 12, Das Lied von der Sonne op. 20), 4 Streichqu.e und sonstige Kammermusik, Kl.werke, Lieder.

mosso, ital., bewegt.

Motette (von mot = Wort), nach → Organum und → Conductus die künstlichste Form der Polyphonie der Gotik sowohl in technischer wie geistiger Hinsicht (bes. bei den M.n mit verschiedenen Texten). Auch im niederländ. Zeitalter und in der Renaissance behielt die M. ihren hohen Rang als Kompositionsgattung. Die M. besteht – als Form gewertet – aus einer mehr oder minder großen Anzahl von Abschnitten. »Sie sind nach dem Text gegliedert und unter sich textlich einheitlich, d. h. der Text wird in einzelne Abschnitte zerlegt, jedem dieser Abschnitte eine bestimmte Melodie (bestehend aus Themenkern und freier Weiterführung) zugeteilt und diese Melodie in einem Motettensatz geschlossen thematisch durchgeführt« (K. G. Fellerer, Palestrina, S. 120). Hauptmeister der späteren M. sind → Schütz, → Bach und → Brahms. – Lit.: H. J. Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums, 1931;

J. Neyses, Studien zur Geschichte der dtsch. M., Diss. Bonn 1927.

Motiv, vom lat. movere = bewegen, im Sinne der älteren Musiktheorie der kleinste »Abschnitt der Melodie«. → Rousseau bezeichnet im Dictionnaire das M. im psycholog. Sinne als die Grundidee des Komponisten (l'idée primitive et principale). A. Reicha übernahm diese psychol. Begriffsbestimmung, u. über K. Czernys Übersetzung s. Melodielehre bürgerte sich die Bezeichnung Motiv in der dt. Musiktheorie des 19. Jhts. ein.

Motta, José Vianna da, geb. 1868, portug. Komp. und Pianist, vollendete seine Studien bei → Liszt und → H. v. Bülow, nach vorübergehender Wirksamkeit in Berlin und Genf seit 1919 Dir. des Nationalkons.s in Lissabon. Er schrieb Kl.werke (5 portug. Rhapsodien), Chorwerke, Kammermusik und gab Liszts Kl.-kompos.en in der Ges.Ausg. heraus. Schriftstellerische Arbeiten: Studien bei Bülow (1896), Beobachtungen über Liszt (1898).

Mottl, Felix (1856–1911), erhielt seine Ausbildung am Wiener Kons., ging 1881 als Hofkm. nach Karlsruhe und 1903 nach München als Leiter der Oper und wurde (1904) Mitdirektor der Akad. der Tonkunst. M., schon seit 1886 Bayreuther Festdir., war einer der großen Dir.en im Wagnerschen Sinne: Schlicht in seiner unbedingten Werktreue, stets ohne Pathos, aber mitreißend durch inneren Schwung und beglückend durch feinsten Klangsinn bis zu jener Tristanaufführung von 1911, in der ihm (wundervoller Abschluß eines Musikerlebens) der Taktstock entsank. M. schrieb mehrere Opern, das Tanzspiel Pan im Busch, Lieder und gab zahlreiche, aber nicht immer glückliche Bearbeitungen heraus.

Mouton, Jean (etwa 1470–1522), bedeutender niederländ. Komp. aus der Schule → Josquins, auf dessen geistvolle Schreibweise schon → Ambros lobend hinweist (Messen und Motetten in den älteren Sammelwerken von Petrucci, Le Roy, Attaignant, aber wenig Neudrucke).

Mozarabischer Gesang ist der span.-westgot. Kirchengesang.

Mozart, Johann Georg Leopold (1719–1787) aus Augsburg, über dessen früheste musikalische Ausbildung nichts bekannt ist, studierte Rechtswissenschaft an der Universität Salzburg und brachte es vom Violinisten der erzbischöflichen Kapelle zu ihrem Vizekm. (1762) und Hofkompositeur. Als Komp. ist er in den kirchlichen Werken, den Oratorien und vor allem in den Programmsinfonien mit ihrer harmlosen Realistik zeitgebunden, höher dagegen steht seine Kammer- und Kl.-musik. Einen bleibenden Platz in der Musikliteratur nimmt das im Geburtsjahre seines großen Sohnes erschienene Studienwerk Versuch einer gründlichen Violinschule ein (Neudruck 1922), zwar nicht – wie Leopold M. meinte – das erste Werk seiner Art, aber zweifellos das in methodischer Hinsicht für die Praxis brauchbarste. Die hier in die Erscheinung tretenden Fähigkeiten unterbauten das alsbald einsetzende Erziehungswerk des zielbewußten Mannes, der in der Folge ihm und dem Ruhme des Sohnes zuliebe auf die eigene schöpferische Tätigkeit verzichtete. Eine Auswahl seiner Kompos.en in DTB IX, 2. – Lit.: H. Abert, L. M.s

Notenbuch von 1762, Gluck-Jb. III; A. Schurig, L. M.s Reiseaufzeichnungen 1763–1771, 1920.

Mozart, Wolfgang Amadeus (nach dem Kirchenbuch: Johannes Chrysostemus Wolfgang Theophil), geb. am 27. Jan. 1756 zu Salzburg, erbte vom Vater das schwerere alemannische Blut, von der Mutter die salzburgische Frohnatur. In der Erziehung des Wunderkindes durch den prachtvollen Pädagogen Leopold M. geschah jeder Zug im Hinblick auf das Endziel, die Erwerbung der Musikkenntnis der Epoche in vollstem Umfang. Schon die ersten Notenbücher, die der Vater für Wolfgang und die 1751 geborene Schwester Maria Anna anlegte, deuten in diese Richtung, die großen Kunstreisen setzten sie fort. Nach einem bis Wien reichenden Reisepräludium von 1762 folgte die dreijährige große Fahrt der beiden Wunderkinder Wolfgang und »Nannerl« mit den Hauptzielpunkten Paris und London. Während die in Paris lebenden Komp.en → Schobert, Eckart und Honauer M. in den ersten Kl.konz.en (K.V. 37, 39, 40/41) zu Nachahmungen im Sinne von Stilkopien anregten, ging die Anziehungskraft des Londoner → Joh. Christian Bach weit tiefer und nötigte noch den Jüngling zu einer Auseinandersetzung mit seinem Kunstideal. Nach der Rückkehr in die Heimat entstanden die Schuloper »Apollo und Hyacinthus« sowie der erste Akt des Oratoriums »Die Schuldigkeit des ersten Gebotes« (die übrigen Teile schrieben → M. Haydn und → Adlgasser) und auf der Wiener Fahrt 1767 die vom Kaiser bestellte (aber nicht zur Aufführung gebrachte) Oper »La finta semplice« sowie das Singspiel »Bastien und Bastienne«. Im folgenden Jahre ging der inzwischen zum erzbischöflichen Konzertm. Ernannte mit dem Vater auf die erste ital. Reise, auf der er zum Ritter vom goldenen Sporn und zum Mitglied der Academia filarmonica in Bologna ernannt wurde. 1770 schrieb er für Mailand die Oper »Mitridate rè di Ponto« und in Lodi sein erstes Streichqu. (K.V. 80). Ein Zwischenaufenthalt in Salzburg war nur kurz, da Vater und Sohn vom August 1771 bis März 1773 wiederum zwei Reisen nach Italien unternahmen. Die künstlerischen Ergebnisse waren die dramatische Serenade »Ascanio in Alba«, mit der der junge M. den »Ruggiero« des ruhmgekrönten → Hasse aus dem Felde schlug, sowie die für Mailand geschriebene Oper »Lucio Silla«. Die erste Schaffensepoche hatte ihr Ende erreicht, sie klang in so bedeutsamen Werken aus wie den V.sonaten (K.V. 55–60) und der Sturm-und-Drang-Sinfonie in g-moll (K.V. 183). Die bis 1781 reichende mittlere Salzburger Epoche ist durch die große Reise über München, Mannheim nach Paris unterbrochen, wo M. 1778 die Mutter verlor, sowie durch die Münchner Reise zur Aufführung des »Idomeneo« (1780). M. arbeitete in dieser Zeit mit ungeheurer Konzentration. In dieser Periode entstehen etwa 200 Kompos.en, darunter 13 Sinfonien, 13 Kl.sonaten, 6 Kl.konz.e, sämtliche V.konz.e, 11 Messen und zahlreiche sonstige KM., die Opern »Il rè pastore« und »Zaïde«, die Musik zu »König Thamos«, 6 Streichqu.e, 7 V.sonaten u. a. 1781 ließ M. sich nach dem Bruch mit seinem Landesherrn dauernd

in Wien nieder, wo er kurz nach der Aufführung der »Entführung aus dem Serail« (Juli 1782) Konstanze Weber heiratete, die ihm 6 Kinder schenkte. Nur zwei von ihnen – Karl und Franz Xaver – blieben am Leben. Die Hoffnungen, die M. bei seiner Übersiedlung auf die Reichshauptstadt gesetzt hatte, erfüllten sich nicht; denn es ist nicht möglich, das mit 800 fl. dotierte Amt eines kaiserlichen Kammerkomp.en, das er 1787 erhielt, als die Erfüllung der berechtigten Wünsche des Komponisten von »Figaros Hochzeit« (1786) anzusehen. In der Oper schließen sich an »Le Nozze di Figaro« der 1787 für Prag geschriebene »Don Giovanni«, die vom Kaiser bestellte Buffa »Così fan tutte«, die Prager Krönungsoper (Text von Metastasio) »La clemenza di Tito« und die für Schikaneders Vorstadtbühne geschriebene »Zauberflöte« (1791). Das M. in Wien so »widrige Schicksal«, das er in den letzten Lebensjahren oft in seinen Äußerungen anklagte, die ständig wachsende Überarbeitung, schließlich schwere Erkrankung zehrten seine Kräfte vorschnell auf. Während der Arbeit am Requiem, das er unvollendet ließ, starb M. am 5. Dezember 1791 und wurde in einer Art Massengrab beigesetzt.

M. ist für unsere Zeit nicht mehr nur der Künstler, der – wie der verdiente Otto Jahn ihn noch schilderte – den Hörer in ein reineres Element entrückt, »in welchem er leicht und mühelos lebt wie die homerischen Götter«. Unsere heutige Auffassung, die ihn keineswegs mit zuviel Erdenschwere belasten will, beachtet doch vor allem die Kluft, die sich von der Mitte des Schaffens an zwischen einem im Sinne Jahns gräzisierten Rokoko und dem wahren Schaffenswillen des Meisters öffnete. Und vollends der sich von der höfischen Musikkultur seiner Epoche mit jähem Ruck lösende M. der Wiener Zeit hat mit der künstlerischen Zielsetzung jener Kultur des Rokokos kaum mehr etwas gemein. Die damals einsetzende intensive Beschäftigung mit → Händel, → Sebastian und → Phil. Emanuel Bach warf neue schwere Werte auf die Bahn seines Schaffens, mit denen er sich in einem gewaltigen inneren Ringen auseinandersetzte, das schließlich selbst wieder neue großartige Werte an den Tag brachte. Aus dieser Welt der großen Norddeutschen hat M. sich jene Ergänzung geholt und verschafft, die seiner Natur, seinem Temperament von Hause aus fehlte. So hat er schließlich alle Gattungen, mit denen er sich beschäftigte, vom Konz. zur Sinfonie und zur Kammermusik, von der Oper bis zum abschließenden Requiem in einer Weise vertieft, daß zwischen seinem Schaffensanfang und -ende ein nicht minder weltenweiter Raum sich spannt als zwischen Bonner Beginn und Spätwerk bei Beethoven.

Werke: Kritische Ges.Ausg. bei Breitkopf & Härtel (1876 bis 1886), und außerhalb dieser Ausgabe noch: Die Rekrutierung oder Die Liebesprobe, Ballett, hrsg. von Mojsisovics, 3 Terzette für 3 St.n und Bassetthörner, 15 Kontertänze (und 6 dtsch. Tänze), 6 (in Rußland aufgefundene) Streichqu.e (vgl. Mozart-Jb. III). Briefe: Die Briefe M.s

und seiner Familie, 5 Bde., hrsg. von L. Schiedermair 1914. – Lit.: (Auswahl): L. v. Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicherTonwerkeM.s.1862, 1905 (hrsg. von Waldersee) u. 3. A. 1937; Otto Jahn, Mozart, 4 Bde. 1856–1859 (2 Bde. 1889–1891 und spätere Auflagen); H. Abert, Mozart, 1919–1921 (Bearbeitung des Jahnschen Werkes); T. de Wyzewa und G. de Saint Foix, M. von 1756 bis 1777, 2 Bde. Paris 1912; A. Schurig, Mozart, 2 Bde. 1913 und 1923; L. Schiedermair, Mozart, 1922; Prod' homme, Mozart, Paris 1925; R. Haas, Mozart, 1933; R. Tenschert, M. in Bildern und Dokumenten, 1931; Litzmann, M.s Persönlichkeit, 1914.

Mraczek, Gustav Jos., geb. 1878 in Brünn, studierte am dortigen und später am Wiener Kons., von 1919 bis 1924 Dir. des Dresdner Philharmonischen Orch.s, zugleich Prof. am Kons., schrieb 6 Opern (Der gläserne Pantoffel, Der Traum, Ikdar), die sinfonische Burleske Max und Moritz und andere Orch.werke, Kammermusik, Chöre und gute Lieder. – Lit.: E. H. Müller, Gustav M., 1918.

Muck, Karl (1859–1940), ursprünglich Philologe in Heidelberg und Leipzig, wo er das Kons. besuchte, einer der hervorragendsten Dir.en seiner Generation, dessen umfassende Tätigkeit sich zeitweilig auch nach Amerika erstreckte (1912 bis zur Internierung während des Krieges Dir. des Bostoner Sinfonie-Orch.s). Seine wichtigsten Stellungen waren: Landestheater Prag, Berliner Oper 1892–1912, 1922–1933 Philharmonische Konzerte in Hamburg. Von 1901 bis 1930 war M. einer der bekanntesten Festspieldir.en in Bayreuth.

Müller, Sigfried Walter, geb. 1905 in Plauen, stud. am Leipziger Kons., an dem er später als Lehrer tätig war. Dir. des Leipziger Kammerorchesters. Er schrieb Orgel- und Kl.-Musik, zahlr. Kammermusik, Konzerte, Suiten und Sinfonien, Lieder und Chorwerke.

Müller, Wenzel (1767–1835), W. H. Riehls »deutscher Bänkelsänger«, wirkte von 1786 ab fast 50 Jahre als Km. des Leopoldstädter Theaters in Wien. Wie kaum ein zweiter hat er den österr. Volkston getroffen in seinen zu Volksliedern gewordenen Gesängen: Wer niemals einen Rausch gehabt, So leb denn wohl, du altes Haus, Ich bin der Schneider Kakadu, Was macht denn der Prater, mit dem Refrain: Ja nur ein' Kaiserstadt, ja nur ein Wien. M. schrieb etwa 200 Bühnenstücke (Die Zauberzither, Die Schwestern von Prag, Alpenkönig und Menschenfeind). – Lit.: W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe I; W. Krone, Wenzel M., Diss. Berlin 1906; L. Raab, Wenzel M., 1928.

Müller-Blattau, Joseph, dtsch., 1895 zu Colmar geborener Musikforscher aus der Schule von Ludwig und Gurlitt, 1922 Privatdozent in Königsberg und Dir. des Instituts für Kirchen- und Schulmusik, 1935 Prof. in Frankfurt, 1938 in Freiburg i. Br. Er schrieb u. a.: Das Elsaß, ein Grenzland dtsch. Musik, 1922; Grundzüge einer Geschichte der Fuge, 1923 (2. Aufl. 1930), Die Tonkunst in altgermanischer Zeit (Vj II), Einführung in die Musikgeschichte (1932), J. Brahms (1933), Händel (1933). Heraus-

geber: Rostocker Liederbuch (1927), H. Alberts Kürbishütte, Handbuch der Musikpraxis (Athenaion), viele Aufsätze in Zeitschriften.

Müller von Kulm, 1899 zu Basel geb. Komponist von Sinf.en, Kammermusik, Konzerten (Konz. f. Cembalo u. Kammerorch.), Chorwerken, Liedern.

Münch, Hermann v. Salzburg, ein dem späten Minnesang nahestehender Komp., dessen Lebenskreis bisher nicht fest umrissen werden konnte, wichtig als ein Vertreter der jungen dtsch. Mehrstimmigkeit. Die Hauptquelle seiner Musik ist das Spörl-Liederbuch (Mondseer Lhs., Neuausgabe 1896).

Muffat, Georg, geb. etwa 1645 in Schlettstadt, studierte 6 Jahre bei → Lully und später auch noch bei → Pasquini und → Corelli in Rom, wirkte in Molsheim, Wien, Salzburg und seit 1687 in Passau (1690 Km.), wo er 1704 starb. Er schrieb wertvolle Orgelmusik (Apparatus mus. organisticus, 1690, mehrere Neuausgaben), Suiten und andere Orch.werke, die zum größten Teil in den DTÖ wieder herausgegeben sind (Florilegium von 1695/1696 in DTÖ I, 2 und II, 2, Conc. grossi von 1682 und Instrumentalmusik von 1701 in DTÖ XI, 2). Der Schwerpunkt des Schaffens seines Sohnes **Gottlieb** (1690 bis 1770), Schülers von J. J. Fux, Wiener Hoforganist, liegt in der Orgelmusik und in einer Kl.-musik, die den galanten franz. Stil nach Wien verpflanzte (72 Versetl in DTÖ XXIX, 2 und Componimenti mus. für Kl. in DTÖ III, 3). – Lit.: Stollbrock, Die Komp.en Georg und Gottlieb M., 1888; H. J. Knöll, Die Kl.- und Orgelwerke von Th. G. M., Diss. Wien 1916.

Muris, Johannes de, berühmter Musiktheoretiker der → Ars nova des 14. Jhts., seit 1321 Lehrer an der Pariser Sorbonne. Schriften: Mus. practica, Mus. speculativa, Questiones supra partes musicae, De discantu; dagegen ist das 7bändige Speculum musicae ihm aberkannt worden. – Lit.: W. Grossmann, Die einleitenden Kap. des Speculum mus., Diss. Freiburg 1924; G. Pietzsch, Die Klassifikation der Musik, Diss. Freiburg 1929.

Murky hießen die im galanten Stil des 18. Jhts. im Übermaß gebrauchten Akkordbrechungen in der Baßst., zumeist der Kl.instr.e. Auch die in dieser Manier geschriebenen Tonstücke führten öfter den Namen M.

Murschhauser, Franz Xaver Anton (1663–1738), Schüler → J. K. Kerlls in München, 1691 Km. an der dortigen Frauenkirche (Auswahl seiner guten Orgelmusik in DTB XVIII).

Musette, 1) franz. Bezeichnung des Dudelsacks (Hornbock), 2) ein der Gigue nahestehendes, meist kurzes Tonstück. »Sein Charakter ist naive Einfalt mit einem sanften schmeichelnden Gesang« (Sulzer, Theorie der schönen Künste).

Musik. Die Frage: Was ist Musik? ist eines der großen und ewigen Urprobleme der Menschheit. Schon das Griechentum hat diese Urfrage in der entscheidenden Weise aufgespaltet, die in der Folge richtungweisend für die Beschäftigung mit ihr geblieben ist. → Plato verknüpfte die M. lediglich einer zwiefachen höchsten Zweckbestimmung, der menschlich-ethischen und der

menschlich-politischen. Sein Ohr hörte aus der Tonkunst seines Volkes nur diese Wirkungen heraus. → Aristoteles, der andere große Lehrer der Menschheit auch in diesen Dingen, sprach das inhaltschwere Wort von der schönen Form der Tonkunst und der Freude nur an ihr, aber er verband mit dieser Auffassung auch die Forderung, durch diese Freude die seelische (sittliche) Haltung des Menschen zu beeinflussen. Neben diese Hauptauffassung von den ethischen Wirkungen der M. trat im Griechentum selbst noch die Anschauung von der rein klanglichen Erscheinung der Tonkunst als ihrer eigentlichen Wesenheit hervor (vgl. Abert, Die Lehre vom Ethos, S. 39ff.).

Im Mittelalter gab es keineswegs eine einheitliche M.anschauung, sondern im Grunde so viele Erkenntnisweisen der M. und soviel geistige Zugangswege zu ihr, als es eigene M.kreise gab (Musica mundana = kosmische M., Musica humana = menschliche M., Musica instrumentalis = Instrumentalmusik, usw.). Die vom Humanismus in den Vordergrund gestellte Aristotelische »Nachahmung der ethischen Gefühle« durch die M. wurde im Kreise der sog. Musica reservata weiter ausgestaltet zu der musikalischen Ausdruckslehre der Renaissance: Ausdruck der M. im Wort, durch das Wort und über das Wort. Die Kraft des Ausdrucks ist aber keine andere als die des gesamten Affektlebens, sagt die Auffassung der M., die von der Renaissance bis zur Schwelle der Klassik herrschend blieb. Sie reicht vom realen Miterleben aller Affektstufen, d. i. von der »Erweckung der Leidenschaften« bis zu ihrer Entrückung in die Region bloßer Vorstellungen. Die klassische Epoche zog einen Schlußstrich unter die Einseitigkeiten der Affektenlehre und behandelte die M. – wie Goethe in den »Anmerkungen zu Rameaus Neffe« sagt – auf zweierlei Weise: entweder als »selbständige« oder als eine »in bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft« gesetzte Kunst. Beide Auffassungsweisen gingen in der Folge teils nebeneinander her, teils suchten sie sich gegenseitig matt zu setzen, wie bei dem Schweizer → Nägeli, der den Affekt durch das Formenspiel der Tonkunst hinwegspielen wollte, oder umgekehrt bei → H. Kretzschmar, der durch seine Wiederbelebung der Affektenlehre die absolute M. beseitigen zu können glaubte. Diese schroffe – hier an zwei Einzelfällen belegte – Trennung von »Form« und »Inhalt« der M. aber war schon in der Philosophie des dtsch. Idealismus wirksam überbrückt worden. Zuerst von Hegel, der gegenüber einem scheinbar wesenlosen Ergehen in Tönen auf die »geistigen Haltepunkte« bei der Tonsprache hinwies, einer Sprache, die nicht Affekte, sondern Geistiges in angemessener Weise ausdrücke. Das Organ, das dieses geistige Leben der Tonkunst erfaßt und im Grunde sich erst selbst erschafft, ist die Phantasie, sagt → Schopenhauer. »Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie (die M.) erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten

und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern« (Die Welt als Wille und Vorstellung I, 3). Von der vom dtsch. Idealismus gelegten Grundauffassung vom Wesen der M. zweigte sowohl die Auffassung → Wagners ab, der in seiner Beethoven-Schrift von 1870 den Meister den Verkünder »des eigensten Geistes der Musik« nennt, wie auch die → Fr. Nietzsches, der die Einseitigkeiten der Gefühlserfassung als dem »Zwischenreich der Affekte« entstammend ablehnt. Und auch → H. Pfitzner (Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz) bezeichnet alle Erfassungsweisen der M. außerhalb ihres Eigenkreises als »Mittelglieder zwischen innerem Gesicht und Werk«. Die Berufung auf diese Namen und Meinungen geschah nicht aus der Absicht, die Bindungen zwischen der M. und der Welt der Gefühle zu lösen oder zu leugnen. Sie bestehen und werden – hoffentlich – immer weiter bestehen. Aber nicht in dem Sinne, daß M. Gefühl »sei« oder Gefühle »ausdrücke«. Die M. ist eine eigene, geisteigene Sphäre, von der Wirkungen auf das menschliche Gefühlsleben ausstrahlen, so daß dann zwei Lebenssphären – die der M. und die der Gefühle – sich in einem höchst differenzierten Prozeß zusammenspannen.

Musikästhetik. Die M. ist zwar als mehr oder weniger fest umgrenztes Wissenschaftsfach noch jung, dagegen sind die Prinzipien musikästhetischer Wertung uralt und verstreut über Werke der Musikgeschichte, der Philosophie, der Musiktheorie usw. Die M. selbst ist die Region des Verstehens und Begreifens der konkreten, in voller Sinnlichkeit gegebenen Erscheinungen der Tonkunst. Die M. erhebt diesen Tatsachenbereich der Musik zu »seiner höheren Form des Bewußtseins« (Hegel). Das letzte Ziel der M. liegt bei den höchsten Erkenntnissen, bei Begriffen, Gesetzen, Ideen. Die spekulative M. hat solche dem musikalischen Einzelwerk übergeordneten Begriffe zu einem Regelsystem entwickelt, zu einer eben »regelrechten« Verabsolutierung der Tonwerke in den Kategorien schön, erhaben, naiv, sentimental, klassisch, romantisch usw. Auch heute noch wird man diesem trockensten Zweige der M. das Wort des Dichters A. Pichler entgegenhalten: »Man könnte ebensogut ein Samenkorn in die Luft werfen, daß es dort wurzle, Blätter und Blüten treibe und endlich Frucht reife, als ein absolutes Kunstwerk fordern. Es gibt keins.« – Die psychologische M. dagegen, die zuerst schon in der ersten Hälfte des 18. Jhts. in breiter Front in England auf den Plan trat (Addison, Young, Avison, Webb) und die in Deutschland ihren ersten großen Vertreter in → Herder hatte, hat das ästhetische Verhalten, die ästhetische Einstellung, die Wirkungen der Musik als Beobachtungsfeld. Durch die Verlegung der subjektiven Empfindungs- und Stimmungsgehalte in das Kunstobjekt in der allgemeinen Ästhetik der zweiten Hälfte des vergangenen Jhts. trat auch in der M. alsbald jener Psychologisierungsprozeß ein, der die Grenzen zwischen dem Tonwerk und seiner Aufnahme, zwischen Er-

scheinung und Wirkung unheilvoll verwischte. – Eine dritte – weit jüngere Methode –, die phänomenologische M., widmet sich der Wesensuntersuchung der Tonkunst und ihrer Werke. – Lit. (über die Quellenschriften vgl. die im folgenden angeführten Werke): Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie, 1856; Fr. v. Hausegger, Musik als Ausdruck, 1885; F. Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 1907; H. Pfitzner, Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz, 1920; K. Grunsky, Musikästhetik, 1907; A. Seidl, Vom musikalisch Erhabenen, 1907 (2. Aufl.); G. Anschütz, Abriß der M., 1930; Eugen Schmitz, Musikästhetik (ohne Jahr); H. Schole, Tonpsychologie und M., 1930; A. Schering, Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören, 1910; J. Thöne, Ästhetik der Musik, 1927. – Zur Geschichte der M.: H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griech. Musik, 1899; Derselbe, Die Musikanschauung des Mittelalters, 1905; M. Kramer, Die Geschichte des Affektbegriffes in der Musik 1550–1700, Diss. Halle 1925; W. Serauky, Die musikalische Nachahmungsästhetik von 1700–1850, 1929; H. Eckardt, Die M. der franz. Romantik, Diss. Heidelberg 1932; W. Hilbert, Die M. der Frühromantik, 1911; J. Handschin, Zur M. des 19. Jhts., Vj. 1932; E. Bücken, Musikalische Charakterköpfe, 1925 (darin Die M. von Beethoven bis Wagner); A. Steinkrüger, Die M. bei Schelling und Hegel, Diss. Bonn 1927; R. Schäfke, Geschichte der M., 1934.

Musikbibliotheken. In den großen Bibliotheken des In- und Auslandes sind im Laufe des letzten Jahrhunderts die vorhandenen musikalischen Schätze meist in besonderen Musikabteilungen zusammengefaßt worden. Daneben finden sich wenige Spezialbibliotheken, die als reine Musikbibliotheken nur Musikalien zu ihren Beständen zählen. Die katalogmäßige Erschließung der in den Bibliotheken eingestellten Musikhandschriften, Noten- und Musikbuchdrucke erfuhr in den vergangenen fünfzig Jahren stärkste Förderung. → R. Eitner hat das Verdienst, durch sein Biogr.-Bibliogr. Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jhts. (1899–1904 in 10 Bdn., dazu eine Ergänzung Miscellanea Musicae Bio-Bibliographica, als Nachträge zu Eitners Quellenlexikon hersg. von H. Springer, M. Schneider und W. Wolffheim) die Bestände der ihm zugänglichen Bibliotheken zusammengefaßt und zugleich bei allen Werken angegeben zu haben, in welchen Bibliotheken sich diese befinden. In neuester Zeit werden weitere Auskunftsmittel dieser Art in den Denkmäler-Kommissionen, Musikwissenschaftlichen Instituten und in anderen Forschungsstellen bearbeitet; eine Zusammenfassung aller bibliographischen Verzeichnisse zu einem deutschen Generalkatalog der Musikbestände aller Bibliotheken ist das Endziel, dem schließlich ein internationales Verzeichnis der Fundorte von Musikalien folgen könnte. In den einzelnen M. liegen teilweise schon gedruckte Kataloge ihrer Bestände vor,

weitere Druckkataloge sind im Entstehen begriffen. Handschriftliche Verzeichnisse dürften kaum in einer Bibliothek noch fehlen, so daß man sich wenigstens an Ort und Stelle über die vorhandenen Musikalien einer Bibliothek informieren kann.

An M. mit hervorragenden handschriftlichen und gedruckten Beständen sind zu nennen:

Deutschland: Augsburg, Staats-, Kreis- und Stadtbibl. – Berlin, Preußische Staatsbibl. (größte Musiksammlung Deutschlands), Schloßbibl. – Breslau, Staats- und Universitätsbibl., Stadtbibl. – Danzig, Stadtbibl. – Darmstadt, Landesbibl. – Dresden, Sächsische Landesbibl. – Frankfurt a. M., Bibl. für neuere Sprachen und Musik. – Hamburg Bibl. der Hansestadt. – Jena, Universitätsbibl. – Innsbruck, Universitätsbibl. – Kassel, Landesbibl. – Kiel, Universitätsbibl. – Köln, Universitäts- und Stadtbibl. – Königsberg, Staats- und Universitätsbibl. – Leipzig, Universitätsbibl., Stadtbibl., Musikbibl. Peters, Archiv und Musikbibl. des Hauses Breitkopf und Härtel, Archiv der Thomasschule. – Lübeck, Stadtbibl. – München, Bayrische Staatsbibl., Universitätsbibl. – Münster, Universitätsbibl. – Regensburg, Proskesche Musikbibl., Thurn- und Taxissche Bibl. – Salzburg, Öffentliche Studienbibl., Bibl. des Stadtmuseums Carolino Augusteum, Bibl. des Mozarteums. – Schwerin, Mecklenburgische Landesbibl. – Stuttgart, Württembergische Landesbibl. – Wien, Nationalbibl., Universitätsbibl., Stadtbibl., Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde. – Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl. – Zwickau, Ratsschulbibl.

Ausland: Belgien: Brüssel, Königl. Bibl., Bibl. des Konservatoriums; Lüttich, Universitätsbibl. – England: London, Britisches Museum, Royal College of Music. – Frankreich: Paris, National-Bibl., Bibl. des Konservatoriums, Bibl. der Oper. – Italien: Bologna, Liceo Musicale; Florenz, National-Bibl., Bibl. Laurenziana; Mailand, Ambrosiana, Dombibl., Bibl. des Konservatoriums; Neapel, Bibl. des Konservatoriums; Rom, Vatikana, Päpstliches Capellarchiv, Accademia di S. Cecilia, Bibl. Casanatense; Venedig, S. Marco. – Niederlande: Amsterdam, Tonkünstlerverein; Den Haag, Bibl. Scheurleer. – Nordamerika: Boston, Öffentliche Bibl.; Chicago, Newberry Collection; Glasgow, Universitätsbibl.; New York, Öffentliche Bibl.; Washington, Kongreß-Bibl. – Rußland: Moskau, Bibl. der Synodalschule; Leningrad, Staatsbibl. – Schweden: Stockholm, Bibl. der kgl. Musikakademie; Upsala, Universitätsbibl. – Schweiz: Basel, Öffentliche Bibl. der Universität; Bern, Schweizer Landesbibl.; Zürich, Bibl. des Konservatoriums; St. Gallen, Stiftsbibl. – Spanien: Barcelona, Bibl. Cataluña; Madrid, Escorial; Toledo, Dombibl.; Sevilla, Dombibl.

Die Weihestätten der deutschen Klassiker bergen ebenfalls kostbare Handschriften und Musikdrucke sowie das biographische Schrifttum: Bach-Haus in Eisenach; Beethoven-Archiv in Bonn; Liszt-Museum in Weimar; Mozart-Museum in Salzburg; Schumann-Museum in Zwickau; Wagnerhalle der Stadt Bayreuth, Wagner-Museum in Eisenach.

Neben den wissenschaftlichen M. finden sich seit Beginn des

20. Jhts. in allen größeren Städten Musikbüchereien, deren Bestände praktische Musik aller Zeiten und Gattungen in neuzeitlichen Ausgaben für die praktische Musikausübung umfassen. Sie führen meist auch die theoretische und biographische Musikliteratur. Von diesen Ausleihbüchereien, die weniger der musikalischen Forschung als den Musikliebhabern und der Musikerziehung breiter Schichten dienen, weisen München, Dresden, Berlin und Leipzig die größten Bestände an Musikalien auf.

Musikdiktat. Das Niederschreiben von vorgesungenen bzw. gespielten Melodien durch den Schüler ist seit Nägelis Gesangbildungslehre (→ Nägeli) ein wertvoller Bestandteil des Musikunterrichts. – Lit.: H. Riemann, Katechismus des Musikdiktats, 1889 u. spätere Aufl.

Musiker. Die Gestalt des M.s tritt zuerst aus der Gruppe der alten Fahrenden hervor und als solche zunächst als ein Mensch minderer Achtung. Der Sachsenspiegel zählt die Pfeifer, Pauker, Fiedler, Singer usw. zu den unehrlich Geborenen und erklärt sie für »ehr- und rechtlos«. Diesem Zustand der Ehr- und Rechtlosigkeit entzogen die M. sich noch im Mittelalter durch den Zusammenschluß zu bestimmten Gemeinschaften und Vergruppungen. Die erste dieser Gemeinschaften sind die Brüderschaften der M., die seit dem 13. Jht. der Oberleitung von Spielgrafen oder Pfeiferkönigen – in Frankreich »roi des ménestriers« (violons) – unterstellt waren (älteste Bruderschaften: die Confrérie des frères jongleurs in der Normandie, die St.-Nicolai-Bruderschaft in Wien [1288], die Confrérie des ménestriers von 1321 in Paris). Weitere Gemeinschaften sind die der Türmer und der Stadtpfeifer. Aus den M.n im Dienst eines Ritters oder anderer großer Herren bildeten sich die militärischen Vergruppungen, deren wichtigste die Vereinigung der »Hof- und Feldtrompeter« wurde (s. Militärmusik). Der entweder zunftmäßig oder durch Zugehörigkeit zu Kapellen, Chören usw. g e b u n d e n e M. bleibt die normale M.erscheinung bis zum Ende des 18. Jhts. Der Übergang von der Gebundenheit des angestellten zum freien M. vollzieht sich in Deutschland bei → Haydn und → Mozart, die aber noch beide Erscheinungsweisen verkörpern. → Beethoven ist der erste M., der ungebunden durch ein Amt sich ganz der künstlerischen Arbeit widmen konnte. – Lit.: H. J. Moser, Die Musikergenossenschaften im dtsch. Mittelalter, Diss. Rostock 1910; A. Mönckeberg, Die Stellung der Spielleute im Mittelalter, Diss. Freiburg 1910; A. Sittard, Jongleurs et ménestrels, 1885; E. Farala, Les jongleurs en France, 1910; R. Lach, Zur Geschichte des musikalischen Zunftwesens, Wien 1923.

Musikerziehung. Die M. im engeren Sinne befaßt sich mit der Heranbildung in den verschiedenen Fächern der Tonkunst (Instrumentenspiel, Gesang, Theorie). Die Methoden der M. sind hier jeweils gebunden an den technischen Entwicklungsstand der Instr.e wie an die allgemeine kompositionstechnische Situation. Darüber hinaus gibt es noch die Kulturziele der M., die soziologische, politische,

landschaftliche, klimatische usw. Bindungen und Bedingtheiten hat. Die M. wird sich heute auf »einen Dreizonenplan« einstellen müssen, in dem das Technisch-Formale die erste, das Ethisch-Charakterologische die zweite und die geistig-seelische Bildung die dritte Zone darstellt. Sie sind hier nur aus Gründen der Anschaulichkeit nebeneinandergestellt, für jegliche Art der M. müssen sie aber als urverbunden gelten.

Wie alle Gärungsepochen, so hat die unmittelbar vor dem Weltkrieg liegende Zeit eine Überfülle von Erziehungsversuchen und Methoden hervorgebracht. Soweit sie positiv wirkten, waren sie mehr oder weniger alle noch von der erzieherischen Kardinalforderung Wagners angetrieben worden, von einer inkorrekten zu einer wahrhaft korrekten Ausführung aller Musikzweige und über alle Arten von Musikunterricht und Unterrichtsanstalten zu gelangen. Was aber dem größten Musikerzieher der Neuzeit nur als Voraussetzung einer zur höchsten Höhe strebenden Musikkultur erschien, machte nun die Schau aus der Perspektive der spezifischen und einseitigen Musikbegabung zur Endstufe. Die musikalische Leistung wurde in die allgemeine Daseinsordnung der Zeitbegriffe eingestellt, in der die Vollkommenheit des Technisch-Mechanischen einen Höchst- und Endwert darstellt. In der Selbstverständlichkeit aber, in der die Masse heute diese vergleichende technische Wertung vornimmt, liegt einer der großen Gefahrenpunkte für die Musikkultur.

In dem Streben, diese Gefahr einer technisch-formalen Musikbildung zu bannen, begegnet sich die heutige dtsch. M. bewußt mit dem herbsten und rigorosesten musischen Erziehungssystem des Griechentums (E. Bücken, Dtsch. Musikkunde, S. 108). Natürlich geschieht das angesichts der ungeheuren technischen und stilistischen Unterschiede letztlich nur im Ideellen, in der Erringung der Kunstfertigkeit um höherer Ziele willen, die bei der Vervollkommnung des Einzelnen und der Gemeinschaft gelegen sind. – Lit. (vgl. auch die speziellen Fragen der → Schulmusik): E. Preußner, Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik, 1929; E. Bükken (und Mitarbeiter), Handbuch der M., 1931 ff.; E. Kriek, Musische Erziehung, 1933. S. auch → Nationalsozialistische Musikpflege.

Musikfest. England ist das Traditionsland der M.e, die dort seit Anfang des 18. Jhts. schon in Erscheinung treten und wo Aufführungen von vielen Hunderten von Mitwirkenden keine Seltenheit bildeten. Dem engl. und schweiz. Vorbild folgte Deutschland mit den ersten, von dem Kantor Bischoff 1810 und 1811 im thür. Ort Frankenhausen veranstalteten M.en. Diese Anfänge wurden alsbald von den 1817 begründeten Niederrheinischen M.en überstrahlt, die mehr als 100 Jahre im Mittelpunkt des dtsch. Musiklebens standen. Weitere M.e großen Stils: Beethoven-Feste (Bonn), Mozart-Feste (Salzburg), Bach-, Reger-, Bruckner-Feste, Reichsmusiktage in Düsseldorf. In der Gegenwart hat der M.gedanke in den Veranstaltungen von Vereinigungen, Städten, Gliederungen der NSDAP. breitesten Boden gefaßt.

Musikgeschichte. Die M. ist das Zentralfach und eine der ältesten Disziplinen der MW. Seit der Renaissance trat sie immer mehr in den Mittelpunkt der fachlichen Gesamtarbeit durch die Schriften von → M. Prätorius, → A. Kircher, → A. Bontempi und die großen Geschichtswerke von Bonnet-Bourdelot (1715), Padre→Martini (1757–1781), Hawkins (1776), → Burney (1776 bis 1789), Laborde (1780). Einen Markstein in der neueren M.s-schreibung setzte der Göttinger Musikhistoriker N. Forkel in seiner Allgemeinen Geschichte der Musik (1788–1801), die folgende Abteilungen umfaßt: Musikalische Rhetorik – Musikalische Schreibarten und Gattungen – Musikästhetik (»Ästhetische Anordnung«) – Vortragslehre – Musikkritik. Mit Forkel erreichte die M. den Anschluß an das große geschichtliche Denken und die geschichtliche Methodik der damaligen Zeit (Göttinger Geschichtsschule), und sie behielt diesen Zusammenhang in den großen Darstellungen von → Fr. J. Fétis und → A. W. Ambros. Das breitere Fundament kulturhistorischer Zusammenhänge und Bedingtheiten, von Ambros bes. liebevoll gelegt, verlor die M. bei → H. Riemann, der seine Untersuchungen grundsätzlich auf die Formen und Formtypen der Musik und auf ihre stilistische Entfaltung einstellte. Riemanns musikgeschichtliche Darstellung und seine Methode sind der erste Triumph der musikalischen Stilkritik, angewandt auf den gesamten Tatsachenbereich der Tonkunst. Die Exaktheit seiner Darstellung ist so unbestritten, wie auf die Dauer der völlige Ausschluß aller von Riemann bewußt unberücksichtigt gelassenen »äußeren Impulse« der M. nicht durchzuhalten war. Die Verbindung der stilkritischen Methode mit der geisteswissenschaftlichen Problematik wurde die Forderung einer neuen Etappe der M. (vgl. E. Bücken, Grundfragen der M. als Geisteswissenschaft, Jahrb. Peters 1927).

Die M. hat die großen Zusammenhänge ihrer Eigenentwicklung zunächst in die bekannten großen Kulturräume von der »Antike« bis zur »Moderne« eingebaut – zunächst unter einem gewissen Zwang der kulturellen Bindungen, der voraussetzte, bevor er prüfte, ob und vor allem wie sie gelagert waren. Inzwischen ist die M. längst in eine solche Prüfung eingetreten, in der sie sich aktiv an einer morphologischen Zusammenschau der Künste beteiligen kann. Und heute kann schon als gesichert gelten, daß Epochen wie das Barock, die Frühklassik und die Romantik ihre ersten bedeutenden Impulse von der Musik her erhalten haben.

Die Epochen der M. sind:

1. Die Antike.
2. Der Urbestand der Nationalmusik der europäischen Völker. Älteste germanische und romanische Musik.
3. Die einst. Tonkunst des Mittelalters. Anfänge der Mehrstimmigkeit.
4. Die Musik der gotischen Epoche (Ars antiqua).
5. Die Ars nova (neue Kunst) in Italien und Frankreich.
6. Die Niederländer von Dufay bis Josquin Desprez.
7. Hochblüte der Polyphonie. Die musikalischen Nationalstile des 16. Jhts. (stilistischer Gleich-

stand bei den germanischen und romanischen Nationen).
8. Der Kampf um die musikalische Weltherrschaft im 17. Jht.
9. Die Stilüberlagerung in der ersten Hälfte des 18. Jhts. (Stilvollendung Bachs und Händels – der galante »neue« Stil).
10. Vom empfindsamen Stil zur klassischen Stilvollendung Beethovens.
11. Die musikalische Romantik.
12. Richard Wagner und seine Epoche (Anhänger und Gegner).
13. Die Moderne. Krise der Musik und Beginn ihrer Überwindung.
Lit. (nur die großen mehrbändigen M.n): Bonnet-Bourdelot, Histoire de la musique, 1715 und spätere Auflagen; G. Martini, Storia della musica, 3 Bde., 1757 bis 1781; Ch. Burney, A gen. hist. of music, London 1776 bis 1789; J. N. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 1788 bis 1801; Fétis, Hist. gen. de la musique, 1869–1875; A. W. Ambros, Geschichte der Musik, 5 Bde., 1862–1882 und spätere Auflagen; H. Riemann, Handbuch der Musik, 5 Bde., 1904 bis 1913; Lavignac und de la Laurencie, Encycl. de la mus., Paris 1912ff.; W. Hadow, The Oxford hist. of mus., 1901–1905, 2. Aufl. 1932ff.; H. J. Moser, Geschichte der dtsch. Musik, 3 Bde., 1920 bis 1924 und spätere Auflagen; Handb. d. MW., herausg. v. E. Bücken, 10 Bde., 1927ff.

Musikkritik, in methodischer Form und verlautbart in eigens für sie geschaffenen Organen (Zeitschriften), ist eine Tochter der Aufklärung. In einer der frühesten dieser kritisierenden Zeitschriften – J. A. Scheibes »Der kritische Musicus« (1737 bis 1740) – bezeichnete sie sich selbst im echtesten Zeitsinne als »wohlgeprüfte Beurteilungskraft«. Die ersten großen Zentren der jungen M. waren das friderizianische Berlin (Marpurg, Der kritische Musicus an der Spree, 1749–1750, Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, 5 Bde., 1754–1778) und Paris zur Zeit der großen Opernkämpfe (Buffonistenstreit, Gluck-Epoche). Die M. der klassischen Epoche gipfelt in → Reichardt als ihrem weitblickendsten und fähigsten Kopfe (Musikalisches Kunstmagazin, Vertraute Briefe aus Paris aus den Jahren 1802/1803, Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808/1809 usw). In der Romantik ersteht eine Synthese von schöpferischem und kritischem Musikgeist in → E. T. A. Hoffmann, → Weber, → Schumann, → Berlioz. Diesem neuen Typus ist die M. – wie Weber einmal sagt – »das heilige Amt, Wahrheit zu verkünden«; im Aufbau wie in der Abwehr, wie es wundervoll Robert Schumann begründet: »Törichten, Eingebildeten schlägt die Kritik die Waffen aus der Hand, Willige schont, bildet sie, Mutigen tritt sie rüstig, freundlich gegenüber, vor Starken senkt sie die Degenspitze und salutiert.« Das ist auch die Parole des kämpferischsten Kritikers seiner Zeit, die → Richard Wagners, der nur »eine unterscheidungs- wie verbindungsfähige, gesunde, gefühlskräftige, revolutionäre Kritik« gelten ließ. Zu den bedeutendsten Komponisten-Kritikern gehören im 19. Jht. ferner → Fr. Liszt und → H. Wolf. – Lit.: R. Wagner, Über musikalische Kritik, Ges. Schriften V; Fr. Liszt, Über die Kritik, Allg. dtsch. Musikzeitung

1882; R. Strauß, Über M., Neue Musikzeitung 1909; A. Schering, Aus der Geschichte der musikalischen Kritik, JP 1928; Fr. Herzog, Die Kritik im Dritten Reich, Die Musik Jg. 26; Fr. Stege, Bilder aus der dtsch. M., 1936.

Musikkultur (Musiksoziologie). Durch ihre Stellung in den Kulturen und Kulturkreisen ist die Musik Untersuchungsobjekt der Kulturwissenschaften (Soziologie, Kulturmorphologie, Kulturphilosophie usw.). Aber auch die MW. ist von je an dem Kulturberuf der Musik interessiert von seinen Einzelerscheinungen an bis zu den höchsten Formen und Gesetzmäßigkeiten. Da eine dem heutigen Forschungsstande entsprechende Kulturgeschichte der Musik noch eine Zukunftsaufgabe ist, können hier nur ihre wichtigsten Fragen und Probleme aufgeführt werden: Aufbau und Schichtung der Musikpflege (höfische, ständische, bürgerliche, musikalische Volkskultur), Organisationen der Musiker, Kulturelle Bedeutung der Formen und Gattungen der Musik, Das musikalische Erziehungs- und Bildungswesen, Fragen der musikalischen Begabung und der Rasse, Die Kulturbedeutung der Musikinstr.e. – Lit.: E. Preußner, Die bürgerliche M., 1935; W. Weber, Die rationalen und soziologischen Voraussetzungen der Musik, 1924; W. Eichenauer, Musik und Rasse, 1936; R. Lach, Das Rassenproblem in der vergleichenden MW., Wien 1923; W. Serauky, Wesen und Aufgabe d. Musiksoziologie, ZfMW 1934. S. auch Vergleichende (systematische) Musikwissenschaft.

Musikpolitik ist der Teil der allgemeinen Politik, der sich mit der Tonkunst als Nationalbesitz und kunstausübender Volkskraft befaßt. Die Möglichkeiten und Wirklichkeiten dieser Befassung sind sehr verschieden zwischen den Polen einer individualistisch-liberalistischen und einer autoritären Staatsführung. Im Sinne der ersteren genießen Musik und Musiker zwar ein mehr oder minder großes Maß von Freiheit des Kunstobjekts und der Person, aber auf der Gegenseite liegen hier die Gefahren des mangelnden Staatsschutzes der Musiker, die in Krisenzeiten bis zur Verelendung des Musikerstandes führen können. (Über die Musik und Musikpflege im autoritären Staat s. auch Nationalsozialistische Musikpflege.) Die Fehler, richtiger das Fehlen einer dtsch. M. auf weite Geschichtsperioden hinaus lassen sich von dem schweren Behauptungskampfe vieler Musikgattungen ablesen, vorab der Oper bis in die Zeit Wagners. Aber auch zahlreiche dtsch. Musiker und Komp.en – man denke nur an → Händel – sind Deutschland durch seine M. verlorengegangen. Die Bestrebungen, den Staat überhaupt einmal erst zu einer aktiven M. zu veranlassen, setzten in Deutschland sogleich nach der Revolution von 1848 ein. Damals schrieb der Kulturhistoriker W. H. Riehl seine Briefe an einen dtsch. Staatsmann über Hauptpunkte einer nationalen M. unter dem Leitsatz: »Der politische Mann soll den Einfluß der Kunst als einer gegebenen Tatsache fleißig bei allem Volke beobachten. Er findet dann sicher mancherlei Punkte, wo dieser Einfluß zu stärken, zu schwächen, nach besonderen Zielen zu lenken ist. Ferner soll

er aber auch jene Erziehung für die Kunst ins Auge fassen, wie sie als allgemeines Bildungsmoment uns alle erst recht befähigen soll zur Erziehung durch die Kunst.« Gleichzeitig erstand Deutschland damals sein größter Musikpolitiker in Wagner, dessen Ideen weit über seine Zeit hinaus wiesen. – Lit.: W. H. Riehl, Kulturstudien aus drei Jahrhunderten. 3. Buch: Zur ästhetischen Kulturpolitik, 1862; R. Wagner, Ges. Schriften III; H. Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen (ohne Jahr); K. Storck, Musikpolitik, 1911; K. Hasse, Vom dtsch. Musikleben, 1933; P. Raabe, Kulturwille im dtsch. Musikleben, 1936; Die Musik im Dritten Reich, 1935. Vgl. auch Musikkultur, Musikkritik, Nationalsozialistische Musikpflege, Rasse und Musik.

Musiktheorie (Musikal. Fachlehre) umfaßt die Fächer Melodielehre (→ Melodie), Rhythmuslehre (→ Rhythmus), → Kontrapunkt, Harmonielehre (→ Harmonie), Formenlehre (→ Form u. Formen), Vortragslehre, Dirigierlehre (→ Dirigieren), Phrasierungslehre (→ Phrasieren).

Musikwissenschaft ist ein aus einer Gruppe von Einzelfächern bestehendes Wissenschaftsgebiet, für das die fachliche Arbeit des 19. Jhts. wichtige, wenn auch keineswegs endgültige Festlegungen erbrachte. Nach der größtenteils unsystematischen Vorarbeit der älteren M. setzte die Sichtung und methodische Bezwingung einer ungeheuren Materialfülle ein. An die Stelle der Zufallserschließung der musikalischen Quellenwerke trat – durch die Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, die Denkmäler und Ges. Ausg.en – eine planmäßig durchdachte und angelegte Herausgebertätigkeit. Sie war die Voraussetzung für eine Neuorientierung der Quellenkritik, für Stilforschung wie geisteswissenschaftliche Methodik. Neben der in großem Zuge sich vollziehenden Neugestaltung der M., insbes. ihres Kernstückes → Musikgeschichte, ging ein im ganzen gesunder und nur zeitweise sich in unfruchtbarer Kleinstarbeit verzettelnder Spezialisierungsprozeß einher. Krisen waren in den letzten Jahrzehnten eine Folge allzu bereitwilliger und meist kritikloser Übernahme von naturwissenschaftlichen (physikalischen) Begriffen in das Gebiet der Erklärung und Deutung des musikalischen Geschehens. Auch die → Musiktheorie durchschritt eine Gefahrenzone, die sie noch nicht völlig überwunden hat. Den falschen Glauben an eine Gesetzeswissenschaft muß sie fahren lassen, um sich dafür als Erfahrungswissenschaft wieder in den eigentlichen Lebensprozeß der Musik und ihrer Werke einzugliedern. Mit Eifer verstärkt insbes. die dtsch. M. – aber nicht nur sie – ihre kulturgeschichtlichen Fundamente. Junge, im Aufblühen befindliche Fächer sind die Musiksoziologie, sowie die über den Kreis der sog. vergleichenden M. hinausgreifende systematische M. Die Idee der Einheit wie zahlreiche reale Verknüpfungen binden die Einzelfächer der M. zur Ganzheit eines fachlichen Gesamtgebietes zusammen. Dieses ist kein Rahmen, der sie nur umschließt, vielmehr ein Kulturgebiet von größter Bedeutung, nicht zuletzt auch für die Gesamtinteressen der Gemeinschaft.

Die M., neben Astronomie, Arithmetik und Geometrie im Altertum zum sog. Quadrivium gehörend, hatte ihren festen Platz auch an der mittelalterlichen Universität. Die in der Barockepoche nicht ohne eigene Schuld verlorene Stellung in der Universität eroberte sie sich in der Romantik von Bonn aus zurück, wo ab 1823 wieder ein Prof. für M. (Breidenstein) wirkte. Seitdem ist die M. an allen dtsch.en und zahlreichen ausländischen Universitäten, auch an technischen Hochschulen und Musikhochschulen, vertreten.
Das Gesamtgebiet der M. umfaßt: 1. Musikgeschichte. 2. Musikästhetik. 3. Musiktheorie. 4. Musikkultur (Musiksoziologie und Musikpolitik). 5. Akustik, Tonphysiologie und Tonpsychologie. 6. Systematische (vergleichende) Musikwissensch. 7. Hilfswissenschaften. – Lit.: H. Riemann, Grundriß der M., 1908 und später; H. Kretzschmar, Kurze Beiträge über den Zweck der Musikhistorie, Jb. Pet. 1907; Ders., Einführung in die Musikgesch., 1920; H. J. Moser, Das Studium der M. in Deutschland, 1929; Derselbe, Die Zukunftsaufgaben der M., AMZ 1921; H. Osthoff, Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland, Acta mus. V; E. Hegar, Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung um 1770, Diss. Freiburg 1932; E. Bücken, Handbuch der M., 1927ff.; L. Schiedermair, Einführung in das Studium der Musikgeschichte, 1930; E. Preime, Musik, M. und Wert, Diss. Marburg 1935. S. auch Musikgeschichte.

Musisches Gymnasium, neuer – 1939 in Frankfurt a. M. und jüngst in Leipzig errichteter – deutscher Schultypus. Das aus dem Gedanken der »germanischen Renaissance« entstandene m. G. hat als kunsterzieherische Anstalt einen neuen und besonderen Auftrag im Rahmen der nationalsozialistischen Gesamterziehung. In ihm vereinigt sich der künstlerisch-schöpferische Nachwuchs. Vgl. M. Miederer in Musik im Volk: Grundfragen der Musikerziehung. Berlin 1939.

Mussorgski, Modest Petrowitsch, geb. 1839 zu Karewo (Rußland), gab 1859 die Offizierslaufbahn im Preobrashensky-Regiment auf und widmete sich unter → Balakirews Leitung der Musik. Eine Zeitlang gehörte er dem Kreise der russ. »Fünf« (»Mächtiges Häuflein«), der → Rimski-Korssakoff, → Balakirew, → Borodin und → Cui an, von dem der sich immer mehr isolierende und dem Trunk verfallende Komp. sich schließlich ganz lossagte (gest. 1881). M., der originellste Musiker der »Fünf«, wuchs auf dem Boden des »russ. Realismus« empor, lernte aber aus Furcht vor »Ratschlägen« nicht allzu viel Schulgerechtes. Aber nicht zu seinem Unglück. So blieb er ein Original, immer glühend, eruptiv, revolutionär, kühn vor allem in seiner weit der eigenen Zeit voranstürmenden Klangphantasie. Sein Hauptwerk, das musikalische Volksdrama Boris Godunoff, entstand zwischen 1868 und 1871. Unvollendet blieben die Opern Salambo, Die Heirat, Chowantschtschina (bearbeitet von → Rimski-Korssakoff), Der Jahrmarkt von Ssorotschinzy (beendet von → Cui wie auch von → Tscherepnin). Er schrieb ferner Kl.stücke (Bilder einer Ausstellung), Orch.-werke (Eine Nacht auf dem
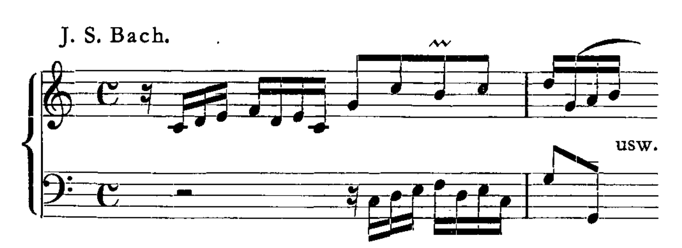
Kahlenberge), zahlreiche wertvolle Lieder. – Lit.: K. v. Wolfurt, Mussorgski, 1926, O. v. Riesemann, Mussorgski, 1925; D. Calvocoressi, Mussorgski, 1909 (dtsch. 1921).

Mutation (Verwandlung), 1) der in der Pubertätszeit eintretende Stimmwechsel (L. Heß, Die Behandlung der Stimme in der M., 1927) und 2) der Hexachordwechsel in der → Solmisation.

Mysterien (griech. Geheimnis, Geheimkult). Die M. sind ein uralter Zweig der geistlichen Dramatik und durchweg stark mit Musik durchsetzt. Im Hochmittelalter entwickelten sie sich zum geistlichen Volksschauspiel, das in den süddtsch.en Passionsspielen heute noch lebendig ist. Von den M. führt zu Ende des 16. Jhts. auch ein direkter Weg zur → Oper. – Lit.: Mone, Die Schauspiele des Mittelalters, 1846; Coussemaker, Les drames liturgiques au moyen âge, 1860; A. Hartmann und H. Abele, Weihnachtsspiele und -lieder aus Oberbayern, 1902; Anz, Die lat. Magierspiele, 1905; Art. Mittelalterliches Drama im Reallexikon der dtsch. Literaturgeschichte, 1925; El. Beuscher, Die Gesangseinlagen in den engl. M., Diss. Münster 1929.

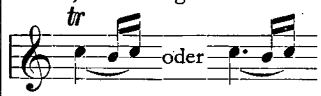
N

Nachahmung (Imitation), eines der wichtigsten kompositionstechnischen Mittel, bildete sich im Hochmittelalter nach dem bloßen Stimmentausch und der schlichten Wiederholung der gleichen Phrase heraus. Die strenge N. führte zum Kanon und später zur Fuge. Stilgrundlage ist die N. in der Musik des niederländ. Zeitalters (15. Jht.), aber auch in der Polyphonie der Renaissance und des Barocks hat sie größte Bedeutung.



In der homophonen oder freien Schreibweise wurde die N. zuerst zurückgedrängt, bis sie sich vor allem in den Durchführungspartien der Sonatenform (Sinfonie) wieder Heimatrechte verschaffte. S. auch Kontrapunkt.

Nachschlag, eine wahrscheinlich aus dem »primitiven Portamento« (Lach) stammende Verzierungsmanier, bes. häufig beim Triller:



Nachtanz hieß der dem alten Schreittanz folgende »gesprungene« Tanz im ungeraden Taktmaß (Proportz, Tripla). S. Tanz und Musik.

Nägeli, Hans Georg (1773 bis 1836), schweiz. Komp., Musiklehrer und Musikverleger, sowie einer der größten Musikpolitiker seines Landes. Als einer der eifrigsten Mitarbeiter Pestalozzis verankerte er eine erneuerte Musikkultur in den beiden Grundbegriffen »Nationalität« und »echte Volkstümlichkeit«. In diesem Sinne baute N. die Jugendmusikpflege und ein aus dem Volke hervorgehendes Männergesangswesen aus. Seine Hauptwerke sind: Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen (mit G. M. Pfeiffer, 1810), Gesangbildungslehre für Männerchor (1817), Chorgesangschule (1821), Praktische Gesangschule für den weiblichen Chor (1832), 100 zweist. Lieder für die Heranbildung der Jugend (1833), Vorlesungen über Musik (1826), Der Streit zwischen der alten und neuen Musik (1826). Von seinen auf die kompos. Grundsätze der ersten Berliner Liederschule zurückgehenden Liedvertonungen ist ihm das bekannte »Freut euch des Lebens« jüngst aberkannt worden. – Lit.: R. Hunziker, Nägeli, 1924; Löbmann, Die Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen, Diss. Leipzig 1908; Schipke, Der dtsch. Schulgesang, 1913.

Nanini, Giovanni Maria (um 1545–1607), Schüler → Palestrinas, dessen Nachfolger an S. Maria Maggiore er wurde, seit 1604 Km. der Sixtina, bedeutender Pädagoge und als Komp. einer der besten Palestrinenser. Neudrucke bei Proske (Mus. div.), Torchi u. a. – Lit.: G. Radiciotti, Giovanni Maria N., 1906.

Nardini, Pietro (1722–1793), ausgezeichneter, von → Tartini gebildeter ital. Geiger, der auch in Deutschland tätig war (1762 bis 1765 Konzertm. in Stuttgart). N.s Spiel und Schreibweise verkörperte die Ideale der geigerischen Empfindsamkeit. »Ein Geiger der Liebe, im Schoße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrags läßt sich unmöglich beschreiben. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußersten Grade« (Schubart, Ideen, S. 70). Einzelne Neudrucke in den Sammelwerken der V.-literatur der Verlage Simrock, Breitkopf, Peters, Univ.-Ed. u.a.– Lit.: C. Pfäfflin, Pietro N., Diss. Tübingen 1930.

Nationalsozialistische Musikpflege. Ihren Anfang nimmt die n. M. in der Kampfzeit, in der eine große Anzahl von Gesängen entstanden (Horst Wessel-Lied, Kamerad, reich mir die Hände, Durch Groß-Berlin marschieren wir, Es zog ein Hitlermann hinaus, Bei dumpfem Trommelwirbel, In München sind viele gefallen, Brüder in Zechen und Gruben u. v. a.). Den Kampfgesängen stehen die Lieder der jungen Generation, der HJ. und des BDM. zur Seite, die selbst nur einen Teil ihrer eigenen Musikpflege in Sing- und Spielscharen, Blas- und Streichorchestern usw. bilden. Gemäß dem Leitsatz, daß die Musik »kultureller Ausdruck des Lebenswillens der Nation« ist (Adolf Hitler), erstrebt die n. M. einen vollständigen Neuaufbau der Musikkultur im Rahmen des autoritären Staates. Die Grundlagen der n. M. sind: straffe Zusammenfassung des gesamten Musikerstandes (→ Reichsmusikerkammer) und Vereinheitlichung. Wichtige Träger der Musiker-

ziehung sind die aus der Musikarbeit der Hitler-Jugend hervorgegangenen »Musikschulen für Jugend und Volk«. (Die Richtlinien für die Errichtung dieser Schulen in »Musik in Jugend und Volk«, Heft 9/10, 1938, Verlag G. Kallmeyer, Wolfenbüttel.) »Die Jugendmusikschulen haben heute die Bedeutung von Volksschulen der Musik. Hier kann unter Förderung des Staates und der Jugendführung jeder Begabte seinen Weg gehen, wenn er nur die Anlagen, den Fleiß und den Willen zur Leistung mitbringt. Alle anderen Schwierigkeiten, die sich oft einer musikalischen Ausbildung entgegenstellen, werden durch den sozialen Charakter dieser Institute überwunden. Von den Spielscharen uud Jugendmusikschulen her ergibt sich der neue Weg zum jugendlichen Gemeinschaftsmusizieren, ergibt sich aber außerdem der natürliche Nachwuchs für das Musizieren in Haus und Familie. Eine bessere und andere Erziehung zur Hausmusik als der Weg von der Gemeinschaftsmusik der Jugend her ist nicht zu denken.
Das heute im Reich vorhandene private und öffentliche Musikschulwesen wird sich langsam den Gesetzen einer so gesehenen Musikerziehung anzupassen haben. Die allgemeine Grundform der Musikschulen für Stadt und Land, für Laien und werdende Berufsmusiker gemeinsam ist bereits durch die Initiative der HJ. in den Jugendmusikschulen verwirklicht. Selbstverständlich ist das Interesse, das die Jugendführung der weiteren fachlichen Ausbildung der von ihr interessierten und angeregten Jungen und Mädel entgegenbringt. Sie stützt alle Maßnahmen, die zur Verstaatlichung des Musikausbildungswesens getroffen werden. Sie bildet insbesondere die Formen des Heim- und Kameradschaftslebens heraus, das die jungen Studierenden der Musik, soweit sie im HJ.-pflichtigen Alter stehen, zur musikalischen, politischen und sportlichen Ausbildung zusammenfaßt. Sie legt die musikalischen Ausbildungsrichtlinien fest. Die Berufsmusikschule, die als mittlere Stufe der Ausbildung alle begabten Jugendlichen aus den Jugendmusikschulen aufnehmen soll, steht darum im Mittelpunkt der kommenden Musikerziehungsarbeit. Im Zusammenwirken mit allen beteiligten Staatsstellen soll hier eine neue Schulform geschaffen werden, die allen Anforderungen einer fachlich-hochwertigen, künstlerisch-lebendigen und im Volkstum begründeten Ausrichtung entspricht. Von diesen Berufsmusikschulen her, die im Laufe der kommenden Jahre nach gründlicher Planung in allen Gauen des Reiches eingerichtet werden, führt der Weg in die Sonderausbildung der Hochschulen.« (Wolfgang Stumme in »Musik in Jugend und Volk«, September-Heft 1939.)
Einen bedeutenden Platz behauptet die musikerzieherische Arbeit ferner in den Adolf-Hitler-Schulen sowie in dem neuen Schultyp des → musischen Gymnasiums. Auch im Reichsarbeitsdienst ist die musikalische Betätigung im Mannschaftssingen, in Lagermusik usw. sehr rege. Weitausgreifend wie die Riesenorganisation selbst ist dann der Anteil der Musik im Bereich von »Kraft durch Freude«: sowohl in den

beiden Abteilungen des Amtes »Feierabend« (»Volkstum-Brauchtum« und »Kunst und Unterhaltung«), wie in den Sing- und Musikgemeinschaften der Organisation (Sing- und Musikabende, Singwochen, offene Volkssingestunden, Gau-Singewochen, KdF.-Reichstagung).
Lit.: Musik im Volk, herausg. von Wolfgang Stumme, Berlin-Lichterfelde 1939, umfassende Darstellung der n. M.; A. Rosenberg, Der Mythus des 20. Jhts., 1930; P. Raabe, Die Musik im Dritten Reich, 1935; Derselbe, Kulturwille im dtsch. Musikleben, 1936; Eichenauer, Musik und Rasse, 1932; G. Köhler, Kunstanschauung und Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse: Die Kritik im Feuilleton des »Völkischen Beobachter«, Diss. München 1937.

Nationalhymnen → Volkshymnen.

Naturtöne nennt man die auf den Blasinstr.en hervorgebrachten Obertöne ihres Grundtones. S. auch Akustik.

Naturvölker, Musik der, → Vergleichende (systematische) Musikwissenschaft.
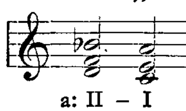
Naumann, Johann Gottlieb, geb. 1741 zu Blasewitz, einer der angesehensten dtsch.en Komp.en seiner Zeit, war zuerst als Opernkomp. in Italien tätig, bevor er 1764 nach Dresden ging, wo er alle Stufen vom Kirchen- und Kammerkomp.en bis zum Oberkm. durchlief. Aber auch jetzt schrieb er weitere Opern für die ital.en Bühnen und folgte ehrenvollen Aufträgen zur Neuordnung des schwed. und dän. Musikwesens (für die schwed. Bühne schrieb er Amphion, Cora [1782] und Gustav Wasa [1786], für die dän. Bühne Orpheus [1786]). Auch als Oratorienkomp. (Hauptwerk: I Pellegrini al sepolcro [1798]) und in seinen kirchlichen und geistlichen Werken (Klopstocks Vaterunser) gehört N. unter die besten Meister seiner Zeit. »N. ist noch durchaus geistiger Schüler Hasses, ein getreuer Sohn des 18. Jhts., als Charakter etwa dem Dichter Matthisson vergleichbar, und seine geschichtliche Bedeutung ruht vor allem darin, zu einer Zeit, da das italienische Oratorium in betrübende Verflachung geriet, diesem Verfall energisch vorgebeugt zu haben und überall – wie er selbst sagte – ‚edle Simplizität mit Erhabenheit' angestrebt zu haben« (Schering, Geschichte des Oratoriums). Über seine Zeit hinaus hat N. kaum mehr gewirkt; die Romantik erinnerte sich seiner zwar noch mit Ehrfurcht, führte ihn aber nur zur Ausnahme noch auf. – Lit.: A. G. Meißner, Bruchstücke zu einer Biographie N.s, 2 Bde., 1803/1804.

Nauwach, Johann, einer der ersten Meister des frühdtsch. Liedes, dessen Lebenszeit nur ungefähr bekannt ist (geb. etwa 1595), war Dresdner Hofsänger, ging dann zu Studienzwecken nach Italien und wirkte von 1618 ab als Hoflautenist wieder in Dresden. Der vielen Großen seiner Zeit (Haßler, Schütz, H. Albert) nahestehende, von Opitz und Fleming gepriesene Musiker gab 1623 Arie passeggiate (mit chitarrone) und 1627 Deutsche Villanellen (meist Opitzsche Texte) heraus. – Lit.: H. Volkmann, Johann N., ZfMW 4. Jg.

Neapolitanische Schule heißt die von → Fr. Provenzale und

→ A. Scarlatti abzweigende Gruppe von Opernkomp.en, die schon H. Kretzschmar (Mozart in der Geschichte der Oper, Ges. Aufsätze II) in drei Untergruppen, zwei ältere »Schulen« und den Kreis der »Neuneapolitaner« schied. S. auch Oper.

Neapolitanischer Sextakkord, der lange vor der neapolitanischen Schule schon angewandte, aber von ihr im Übermaß gebrauchte Vorhaltsakkord der Moll-Unterdominante (Leittonwechselklang der Unterdominante), in a-moll:



a: II – I

Nedbal, Oskar (1874–1930), Bratschist des böhm. Streichqu.s, Dir. in Prag (Philharmonie) und Wien, als Komp. Schüler → Dvořáks, schrieb Kammermusik, Orch.werke, Ballette (Der faule Hans, Andersen) sowie Operetten (Hauptwerk Polenblut).

Neefe, Christian Gottlob, geb. 1748 zu Chemnitz, studierte in Leipzig Musik und die Rechte, wirkte als Km. der Seylerschen Gesellschaft, bevor er 1781 als Hoforganist nach Bonn berufen wurde. Seine letzten Jahre von 1796 bis 1798 verbrachte er alsKm. in Dessau. In der Bonner Zeit war N. der Lehrer Beethovens, der im 1793 schrieb: »Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie teil daran.« Dieses Lob bezieht sich nicht nur auf N.s trefflichen Musikunterricht, sondern auch auf das ethische Fundament, das der Schüler Gellerts in der Erziehung seines genialen Zöglings gelegt hat. N.s eigene Schöpfungen überragen in der Oper (Adelheid von Veltheim, Amors Guckkasten, Die Apotheke), im Liede wie im Melodram (Sophonisbe) das den Zeitstil verkörpernde Mittelgut durchaus. – Lit.: J. Leux, Christian Gottlob N., 1925; M. Stöpgeshoff, N. als Liederkomp., Diss. Bonn 1924.

Neidhardt von Reuenthal, dt. Minnesänger bayr. Stammes, lebte zuerst auf seinem Landshuter Lehen, begleitete Leopold von Österreich auf dem Kreuzzug von 1217 bis 1219 und verbrachte seine letzte Lebenszeit, aus der Heimat vertrieben, bei Herzog Friedrich dem Streitbaren, dem letzten Babenberger. N., »der lustige Bauernfeind«, ist am originellsten in seinen Spott- und Streitgesängen wie in seinen Tanzliedern. Als musikalischer Erfinder stand er dem Volksgesang nahe, dem er selbst neue Weisen von großer Langlebigkeit zuführte. Seine melodische und tonartliche Ursprünglichkeit – oft genug klare Dur-Moll-Tonalität – ist viel kopiert worden (Pseudo-Neidhardte). Neuausgaben: Von der Hagen, Minnesänger Bd. 4, Auswahl in DTÖ XXVII, 1, H. Riemann, 10 Winterklagen und Mailieder (1897), K. Ameln und W. Rößle, Tanzlieder N.s (1927). – Lit. (auch unter Minnesang): W. Schmieder, Zur Melodiebildung in Liedern N.s v. R., Stud. zur MW. Bd. 17, 1930.

Neitzel, Otto (1852–1920), studierte in Berlin (Kullak, Universität: Dr. phil.), war in Straßburg, Moskau und zuletzt in Köln tätig (1885 Lehrer am Kons., Musikkritiker der Köln. Zeitung). N. schrieb mehrere Opern (Der Alte Dessauer, Barbarina, Der Richter von Kaschau), Kl.- und Orch.werke sowie einen Führer

durch die Oper (1890ff.), Beethovens Sinfonien (1891), Aus meiner Musikantenmappe (1913).

Nellius, Georg, geb. 1891 im Westfäl., studierte MW. (Volbach) und Musik (Kölner Kons.), wirkte als MD. und Musik-Stud.-Rat und trat bes. als Chorkomp. hervor (Von deutscher Not, Deutsche Messe, Deutschland, Requiem, Schulchöre), ferner Lieder, Kammermusik, Kl.werke. – Lit.: H. J. Moser, Nellius, ZfMW 1932.

Neri, Massimiliano, geb. 1615, 1644 Organist der venezianischen Markuskirche, 1664 Hoforganist des Kurfürsten von Köln, einer der Hauptmeister der vielst. Sonate (Sonate e Canzoni in chiesa e camera [1644] und Sonate [1651]). Einige Neudrucke bei Wasielewski, Instrumentalsätze.

Neßler, Viktor E. (1841–1890), Chordir. am Leipziger Stadttheater, errang mit den Opern Der Rattenfänger von Hameln, Der wilde Jäger, Der Trompeter von Säkkingen (1884) zeitweilig große Bühnenerfolge.

Neukomm, Sigismund (1778 bis 1858), Schüler von M. und → Jos. Haydn, ein keineswegs unbegabter Vielschreiber, und ebenso vielseitig in seiner Lebensführung (Km. in Petersburg, Wien, Pianist Talleyrands, Hofkm. des Kaisers von Brasilien usw.). 1859 veröffentlichte er seine Selbstbiographie.

Neumann, Matthieu (1867 bis 1928), Komp. wirksamer Chorwerke. – Lit.: F. J. Ewens, Matthieu N.

Neumeister, Erdmann (1671 bis 1756), Dichter und Theologe (seit 1715 Hauptpastor an St. Johannis in Hamburg). Sein 1707 von → Telemann (Menantes) herausgegebenes Buch »Die Allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen« behandelt in der Hauptsache die Kantate, die hier als »ein Stück aus einer Opera« bezeichnet wird. Dementsprechend ist auch die Anlage von N.s »Madrigalschen Kantaten«. Die beiden ersten seiner vier Kantaten-Jahrgänge (1700–1714) enthalten nur Rezitative und Arien, in den späteren Jahrgängen kommen Chöre und Bibelstellen wieder hinzu. Die ersten Vertoner von N.s Kantaten waren → Joh. Phil. Krieger, → Telemann und auch → J. S. Bach.

Neumen → Notenschrift.

Neusiedler, Hans (um 1508 bis 1563), und sein Bruder Melchior (1507–1590) gehören zu den bedeutendsten dtsch.en Lautenisten ihrer Zeit. Auswahl ihrer Kompos.en in DTÖ XVIII, 2 und in den Ausgaben von Bruger, Chilesotti, Tappert. – Lit.: O. Körte, Laute und Lautenmusik, 1902.

Ney, Elly, geb. 1882 zu Düsseldorf, hervorragende Pianistin (studierte am Kölner Kons., bei → Leschetizki und → Sauer) und Führerin eines eigenen Kammermusikensembles (Trio).

Nicodé, Jean Louis (1853–1919), dtsch. Komp., Dir. und Pianist aus der Schule von → Kullak und → Fr. Kiel, 1878–1900 in Dresden (Lehrer am Kons. und Dir. der philharmonischen Konz.e, der N.-Konz.e und des N.-Chores), schrieb großdimensionierte Werke (Chorsinfonie Das Meer, Männerchöre), deren erfinderische Werte in keinem Verhältnis zu der großen Außenform stehen. – Lit.: Th. Schäfer, Nicodé, 1907.

Nicolai, Otto, geb. 1810 zu Königsberg, studierte bei → Zelter und → B. Klein in Berlin, später

noch bei → Baini in Rom (zugleich Organist der preuß. Gesandtschaftskapelle), ging 1837 als Km. des Kärntnertortheaters nach Wien, wo er 1841 Hofkm. wurde und die philharmonischen Konz.e ins Leben rief. Die Tätigkeit des Hofkm.s und Domchordirektors in Berlin, wohin er 1847 berufen wurde, hat er nur kurze Zeit ausgeübt, da er schon 1849 starb. Der Ruhm → Bellinis und → Donizettis, nicht minder aber auch die schlechte Verfassung des damaligen dtsch. Opernbuches führte ihn mit vier zwischen 1838 und 1841 geschriebenen Opern der ital. Bühne zu. Diese Laufbahn des ital. Opernkomp.en endete mit dem Mißerfolg des »Proscritto« an der Mailänder Scala, einer Oper, deren Text er an Stelle des ihm angebotenen »Nabucco«, der dann Verdi zufiel, vertonte. Erst wenige Wochen vor seinem Tode gelangte sein Meisterwerk und einzige dtsch. Oper »Die lustigen Weiber von Windsor« in Berlin zur Aufführung. Dieses geistsprühende Opernjuwel hat seinen Ruhm lebendig gehalten, mehr als seine übrigen Kompos.en (2 Sinfonien, Chöre, Streichqu.e u. a. Kammermusik). Schriften: Gesammelte Aufsätze (hrs. von Kruse), Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen (hrsg. von Schröder, 1892), Briefe N.'s an seinen Vater (W. Altmann, 1924). – Lit.: G. R. Kruse, O. N.s ital. Opern, SIMG XII.

Niederländische Musik. Im Rhythmus dreier großer Wellenbewegungen verlief die Entwicklung der N.n M. des 15. und 16. Jhts., die Zeit der drei Niederländ.en Schulen, angeführt von → Dufay, → Ockeghem und → Josquin Desprez. Der Schwerpunkt dieser Glanzzeit der hohen polyphonen Tonkunst lag in den flandrischen Gebieten, und nur der neben → Ockeghem bedeudendste Meister der zweiten Niederländischen Schule, der in Utrecht geborene → J. Obrecht, stammt aus dem nördl. Landesteil. In das Barock hinein strahlt der Ruhm und die pädagogische Wirksamkeit des großen Organisten → J. P. Sweelinck in Amsterdam, der letzten niederländ. Musikgestalt von europäischem Format auf lange hinaus. Vereinzelte Namen, wie die von A. van Noordt oder Const. Huygens, ragen aus einer produktiv schwachen Zeit heraus. Eine Belebung setzte erst im 19. Jht. mit dem Schaffen von J. J. Verhulst ein. Schumanns Kennzeichnung dieses bedächtigen, nichts Extravagantes wagenden, kraftbewußten, heiteren Musikers ist schon fast eine Charakterisierung der N.n M. in dieser Epoche (Hauptmeister: Richard Hol, Willem Nicolai). Eine noch stärkere nationale Note klingt im Schaffen der Generationen von 1860 bis 1880 an (A. Diepenbrock, J. Wagenaar, C. Dopper, J. Ingenhoven, Dirk Schäfer sowie der noch jüngeren Gruppe der J. Brandts-Buys, Willem Pijper, Voormolen, D. Ruyneman, van Sigtenhorst-Meyer, Henk Badings). Groß ist die Zahl bedeutender ausübender niederländ.en Musiker, wie J. Messchaert, A. van Rooy, Th. Denijs, J. Urlus, Julia Culp, Willem Mengelberg u. v. a. Um die Musikkultur ihres Landes haben sich sehr verdient gemacht die Vereine: Maatschappij tot bevordering der Toonkunst

(seit 1818) und Vereeiniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. – Lit.: E. van der Straeten, La mus. aux Pays-bas, 1867ff.; van Dokkum, Hondert jaar muziekleven in Nederland, Amsterdam 1929; P. F. Sanders, Moderne Nederl. Compos., Haag 1931.

Niemann, Albert (1831–1917), hervorragender Heldentenor (von 1866 bis 1887 an der Berliner Hofoper), einer der besten Wagnersänger, den der Meister 1876 »das eigentlich Enthusiasmus treibende Element« der Bayreuther Festspiele nannte.

Niemann, Walter, geb. 1876 zu Hamburg, vielseitiger Musikschriftsteller und Komp., vornehmlich programmatischer Richtung (Kl.werke: Suiten im alten Stil, Romantische und moderne Miniaturen, Japan. Masken, Antike Idyllen, Impressionen, Mein Klavierbuch, Scarlattiana; Kammermusik, Lieder). Musikbücher (Auswahl): Die Musik Skandinaviens (1906), Das Klavierbuch (1920), Die Musik der Gegenwart (1913 und spätere Auflagen), Die nord. Klaviermusik (1918), Die Virginalmusik (1919), Grieg (mit Schjelderup, 1908), J. Sibelius (1917), Brahms (1920).
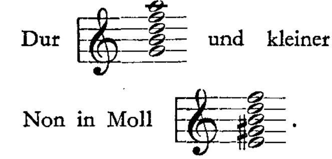
Nietzsche, Friedrich (1844 bis 1900), der musiknaheste unter den großen Denkern und Dichtern, widmete sich der Musik schon seit seinem 9. Jahre, zuerst in Kompositionsversuchen und weiteren musikalischen Schöpfungen, in denen auch später ein letzter Rest von musikhandwerklichem Dilettantismus offenbar bleibt (Programmatische Kl.-stücke, An das Leben für Orch. und Chor, Hymnus an die Freundschaft, Lieder, hrsg. von G. Göhler, 1924). Den Ausspruch, daß ihn eigentlich nichts mehr angehe als das Schicksal der Musik, belegt eine Werkreihe, an deren Spitze das R. Wagner gewidmete Buch »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« steht: eine großartige Wortrhapsodie und Variation des zuerst von Wagner selbst in »Die Kunst und die Revolution« angeschlagenen Themas von der Vereinigung des Dionysischen und Apollinischen im Kunstwerk. Die sich in den Unzeitgemäßen Betrachtungen (R. Wagner in Bayreuth, 1876) ankündigende Abwendung von dem vorher bewunderten Freunde führte zu schroffster Gegnerschaft (Der Fall Wagner, und Nietzsche contra Wagner, 1888). »Um dieser Schrift gerecht zu werden« – sagt N. zum »Fall Wagner« –, »muß man am Schicksal der Musik wie an einer offenen Wunde leiden. Woran ich leide, wenn ich am Schicksal der Musik leide? Daran, daß die Musik um ihren weltverklärenden, jasagenden Charakter gebracht worden ist, daß sie décadence-Musik und nicht mehr die Flöte des Dionysos ist ...« – Lit.: Nietzsches Werke, Ges. Ausg.; Fr. Nietzsche, Die Unschuld des Werdens (Der Nachlaß), hrsg. von A. Baeumler; N.s Briefe an Peter Gast, 1908; L. Grießer, N. und Wagner, 1923; K. Hildebrandt, N. und Wagner, 1924; E. Gürster, N. und die Musik, 1929; P. G. Dippel, N. und Wagner, Eine Untersuchung der Grundlagen und Motive ihrer Trennung, Bern 1934.

Nikisch, Arthur (1855–1922), einer der hervorragendsten dtsch. Dir.en seiner Zeit, wurde 1895 Nachfolger → Reineckes als Dir.

des Gewandhauses zu Leipzig (auch 1902–07 Direktor des dortigen Kons.s). N., ein allen Stilarten in höchster Weise gerecht werdender Dir., war einer der bedeutendsten Propagandisten → Max Regers, der ihm den Symphonischen Prolog zu einer Tragödie op. 108 widmete, und → A. Bruckners, der ihn an die Spitze seiner musikalischen »Vormünder« stellte (Uraufführung der 7. Sinfonie). – Lit.: F. Pfohl, Arthur N., 1925; H. Chevalley, A. N.s Leben und Wirken, 1925.

Nocturne (franz. Nachtstück), eine Spezialität des lyrischen Kl.stücks, bes. gepflegt von → Field und → Chopin.

Nonakkord, ist eine aus vier Terzenschichtungen bestehende Verbindung mit großer Non in Dur und kleiner Non in Moll.
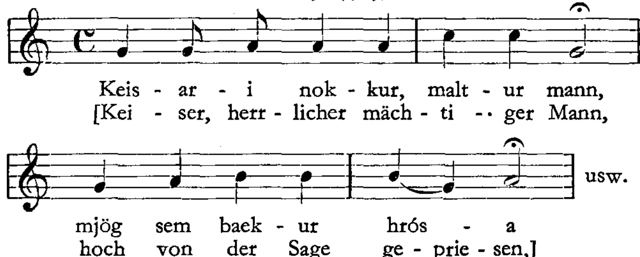


Die ältere Theorie rechnete die N.e zu den Grund- oder Fundamentalakkorden, die neuere zählt sie zu den Vorhaltbildungen.
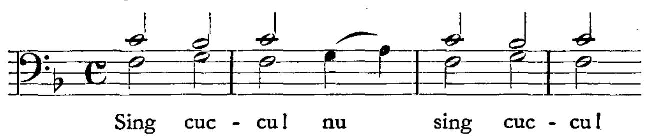
None, die neunte Tonstufe.

Nordische Musik. Die Erforschung der N.n M. gehört zu dem Aufgabenkreis einer rassekundlichen Musikgeschichtsschreibung. Wie die altgermanische Dichtung eine »buchlose Kunst« war, so die entsprechende Tonkunst eine nicht aufgezeichnete, nur durch die Überlieferung sich fortsetzende Übung. Auf ihre Spuren läßt sich, da sie selbst vollkommen verklungen ist, nur durch Rückschlüsse gelangen. Solche Schlüsse gestatten schon die großen Unterschiede in den germanischen und romanischen Choral-Singweisen, auf die schon → P. Wagner mehrfach hingedeutet hat. Die Vorliebe der nord.en Völker für Pentatonik und Terzintervalle sind durch neuere Untersuchungen insbes. auch auf dem Gebiete des weltlichen Gesanges bestätigt worden. Auf Besonderheiten der alten Skaldenmelodik und Skaldentonalität wies jüngst W. Danckert erstmalig hin in Mus. XXX, 1. »Ihr Hauptmerkmal sind Tonartgefüge, die sich nicht als geschlossene tonartliche diatonische Leitern, sondern als Verkettungen diatonisch geschlossener, im übrigen aber selbständig ‚ausgefüllter' Tetrachorde veranschaulichen lassen. So löst sich z. B. eine der typischen Skaldenleitern wie c^2 h′ b′ a′ g′ f′ in das Nebeneinander und Wechselspiel der Quartzonen c^2 h′ a′ g′ und b′ a′ g′ f′ auf. Der Umfang dieser vorgregorianischen Tonartformen des Nordens ist gewöhnlich nicht sehr groß, vier- bis sechstönig, die Tonfolge ist ziemlich eng an die Sprachform gebunden, darüber hinaus wahrt sie ihre Eigengesetzlichkeit in Form strenger tetrachordaler Fügung.« – Als altnord.e Instr.e sind außer den → Luren besonders die Harfe (Cithara anglica) und die Crotta (Cruit, Crwth) bezeugt, letztere als ein Zupfinstr., das sich in noch nicht genau zu bestimmender Zeit zum Streichinstr. umwandelte. Für den nord. Charakter der Tonkunst hatten zuerst die Romantiker Sinn und Ohr. Bes. in Schumanns Schriften finden sich nach dieser Richtung hin feine Beobachtungen und Bemerkungen. Immerhin aber blei-

Isländ. Heldenlied auf Kaiser Barbarossa (nach der von W. Danckert mitgeteilten Fassung des Isländers Thorsteinsson. Andere Lesarten in SIMG I, 348/349).



Der leider nur als einziges Beispiel erhaltene engl., aber auf skand. Praxis hinweisende (G. Cambrensis, Descriptio Cambriae) Sommerkanon des 13. Jhts. zeigt die nord. Übung des Bordun-Musizierens, der Stützung der Gesangsmelodie durch Terz- und Quintklänge:



ben exakte Feststellungen des Stilcharakters der N.n M. noch eine wichtige Gegenwarts- und Zukunftsaufgabe der Forschung. – Lit.: A. Hammerich, Studien über isländ. Musik, SIMG I; H. Panum, Harfe und Lyra im alten Nordeuropa, SIMG VII; F. Jónsson, Das Harfenspiel des Nordens in alter Zeit, SIMG IX; H. J. Moser, Die Entstehung des Dur-Gedankens, ein kulturgeschichtliches Problem, SIMG XIV; J. Müller-Blattau, Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung, Vj. 1925; W. Danckert, Altnordische Volksmusik, Mus. 1937, Okt.-Heft; Eichenauer, Musik und Rasse, 1932.

Norlind, Tobias, geb. 1879, in Deutschland gebildeter schwed. Musikforscher, 1909 Privatdozent in Lund und 1921 Prof. an der Kgl. Musikakad. in Stockholm. N. schrieb u. a. in dtsch. Sprache: Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630 bis 1730 (SIMG 1900), Zur Geschichte der Suite (SIMG 1906), Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwed. Bibliotheken (1908), Die schwed. Hofkapellen in der Reformationszeit (J. Wolf-Festschrift, 1929).

Norwegische Musik. Als Begründer einer norweg. Nationalmusik gilt W. Thrane, der 1824 sein Singspiel Bergmärchen (Fjeld eventyret) schrieb. Nur kurz ist über → H. Kjerulf und den Volksliedsammler L. M. Lindemann der Anstieg zu der von → Edvard Grieg erreichten Höhe. Einen starken Zug zu Träumerei und Melancholie, aber auch Klarheit und Kürze, bes. in der

Form, hat Grieg als Haupteigenschaften der N.n M. angesprochen, die das eben Errungene vor allem durch → J. Svendsen, → Christian Sinding, Joh. Selmer, H. Borgström, G. Schjelderup, S. Lie befestigte. Norweg.e Musiknamen von gutem Klang sind ferner: H. Cleve, A. Eggen, H. Säverud, A. Kleven, F. Valen, T. Torjussen, O. Grüner-Hegge, C. Carlsen, A. Sandvold u. a. — Lit.: W. Niemann, Die Musik Skandinaviens, 1906. S. auch Lit. zum Art. Grieg.

Notenschrift und Notendruck. Die alten Notenschriften sind entweder Buchstabennotationen (griech. und lat. N.) oder Akzentschriften (byzantinische N., Neumen). Die Neumen (von griech. neuma = Wink, erg. des Kantors) sind eine Aufzeichnungsweise, die den melodischen Verlauf annäherungsweise festlegt. Zwei schräge Striche (acutus / bzw. gravis \) kennzeichnen den steigenden bzw. fallenden Ton, das Zeichen scandicus ⁄ veranschaulicht treffend das Ansteigen dreier Töne usw. Unter den vielen Verbesserungen der Neumenschrift war die wichtigste die Einführung von Linien zur Festlegung der Tonhöhe, die in dem System des → Guido von Arezzo ausmündete, der die Linie für den Ton F rot und die für c gelb färbte. Auch nahm er – was außerordentlich wichtig war – nur einen Zwischenton zwischen den Notenlinien an. Zu den auf die Linien gesetzten verschiedenen Neumenarten (germanische, romanische Neumen) gesellte sich im 12. Jht. die viereckige Noten-Form (nota quadrata). Zu gleicher Zeit erfolgte der Umschwung zur Mensuralnotation, der Festlegung der metrischen und rhythmischen Verhältnisse der Noten. Zuerst kam es im 12. Jht. zur Ausprägung der sog. Modi, d. h. von metrischen Grundnormen nach Art der griech. Versfüße:

I. ꟷ ■ (longa brevis = trochäisch).

II. ■ ꟷ (brevis longa = iambisch).

III. ꟷ ■ ■ (longa brevis brevis = daktylisch).

IV. ■ ■ ꟷ (brevis brevis longa = anapästisch).

V. ꟷ ꟷ ꟷ ꟷ (nur longae = spondäisch).

VI. ■ ■ ■ ■ ■ ■ (nur breves = Tribrachys).

Grundlegende Neuerungen führte die → Ars nova des 14. Jhts. herbei mit ihren Hauptwerten:

maxima =

longa =

brevis =

semibrevis =

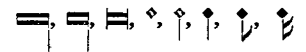
minima =

semiminima =

fusa =

semifusa =

Um die Mitte des 15. Jhts. wurden diese Notenwerte durch die Zeichen:



ersetzt, an deren Stelle dann um 1600 unsere noch heute gebräuchlichen Notenwerte traten. Der älteste Notendruck war entweder Holz- bzw. Metallplattendruck (Einschneiden aller Notenzeichen in die Platten) oder Metalltypendruck (zuerst nur Druck der Notenlinien mit Einzeichnen der Noten, dann Doppeldruck von Noten und Linien durch Ulrich Hahn in Rom [1476], Jörg Reyser in Würzburg [1481] und O. Scotus in Venedig und viele andere Drucker von Choralnoten). 1498 erhielt O. dei Petrucci von der venezianischen Signoria das erste Patent zum Druck von Mensuralnoten. Seinen hervorragenden Druckwerken entsprechen in Deutschland vor allem die von Peter Schöffer in Mainz und Erhard Oglin in Augsburg. Um 1525 erfand der Franzose Pierre Haultin den einfachen Typendruck, der bes. von Attaignant und Ballard in Frankreich und von dem Venezianer A. Gardano ausgewertet wurde. → G. Im. Breitkopf gelang um 1755 die größte Verbesserung der beweglichen Metalltypen. Der Plattendruck vervollkommnete sich durch die Anwendung des Kupferstiches (Joh. Sadeler, 1584) und die des Zinn- und Zinkstiches (Cluer und Walsh in London, um 1730). Zur Notenvervielfältigung dient bes. das lithographische Verfahren sowie neuestens die Photokopie. – Lit.: H. Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jhts., 1858, 3. Aufl. 1930; Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde, 2 Bde., 1913 und 1919; Derselbe, Geschichte der Mensuralnotation, 3 Bde., 1905; P. Wagner, Neumenkunde, 1912; H. Riemann, Notenschrift und Notendruck, 1896; Derselbe, Studien zur Geschichte der Notenschrift, 1878; L. Mantuani, Über den Beginn des Notendrucks, 1901; R. Molitor, Dtsch.e Choralwiegendrucke, 1904; B. A. Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst, Diss. München 1912; M. Seiffert, Bildzeugnis des 16. Jhts., AfMW I, 1919.

Notker Balbulus (N. der Stammler), etwa 840–912, einer der bedeutendsten deutschen Dichter-Musiker des Benediktinerklosters St. Gallen und Hauptmeister der → Sequenzen. Die berühmte Antiphon »Media in vita« ist ihm jüngst abgesprochen worden. – Lit.: A. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen, 1858; J. Werner, N.s Sequenzen, 1901; A. K. Henschel, 10 Sequenzen des N. B., Diss. Erlangen 1924.

Notker Labeo (gest. 1022 in St. Gallen) trägt den Beinamen »der Deutsche« als der älteste dtsch. Musiktheoretiker (Schriften: Über die acht Tonstufen, die Tetrachorde usw., bei Gerbert, Scriptores I). – Lit.: P. Piper, Die ält. dtsch. Literatur bis 1050, Kürschners Nat.-Lit. I; O. Fleischer, Das Akzentuationssystem N.s in s. Boethius, Diss. Halle 1883.

Noverre, Jean Georges (1727 bis 1810), der größte Meister der Ballettkunst des 18. Jhts., wurde 1744 an die Berliner Oper Friedrichs d. Gr. berufen, wirkte später in Paris und London und von 1760–1767 in Stuttgart (Stuttgarter Ballette, hrsg. von Abert in DDT XLIII/XLIV), Wien und Paris. N., der die Erneuerung der Tanzpantomime aus dem

Geiste des Dramas erstrebte, fand seinen größten Mitarbeiter in → Gluck (Ballette zu Alceste, Paris und Helena, und in den großen franz. Spätopern Glucks). N. schrieb: Lettres sur la danse et sur les ballets (1760, dtsch. 1769, franz. Neuausgabe 1928). – Lit.: H. Niedecken, Jean Georges N., Diss. Halle 1919; V. Junk, Handbuch des Tanzes, 1930.

Nowowieski, Felix, poln. Komp. (geb. 1877 in Wartenburg), studierte in Berlin, Regensburg und als Meisterschüler bei → M. Bruch, wirkte zuerst in Berlin, dann in Polen. Sein Oratorium Quo vadis? (1907) hat seinen Namen weit bekannt gemacht. Außerdem schrieb er Orch.-werke, Opern, Kirchen- und Orgelmusik, Lieder.

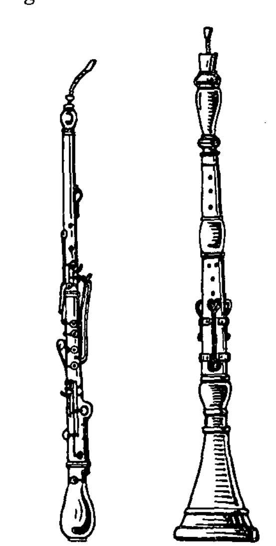
O

Oberdominante → Dominante.

Obertöne → Akustik.

obligat (von lat. obligare = binden, verpflichten) ist eine ältere Bezeichnung der kontrapunktischen, »gebundenen« Schreibart. Noch Beethoven sprach von seinem »obligaten Akkompagnement«. Ein obligates Instr. kann im Gegensatz zu dem ad lib. gestellten nicht fortgelassen werden.

Oboe, Blasinstr., das der jüngeren Deszendenz der Schalmeiinstr.e mit einschlagender Zunge oder Doppelrohrblatt zugehört und seine entscheidende Wandlung im 17. Jht. durchmachte. Die moderne O. mit konischer Röhre und 9–14 Klappen, von einem Tonumfang von h bis f³, ist ein Instr. von edlem und mildem, aber sehr charakteristischem, »sprechendem« Klang. Sie war ein Hauptinstr. des Barockorch.s, das sie auch in ihren größeren Formen als Oboe d'amore (Liebesoboe), die eine Terz, und als Oboe da caccia (Jagdoboe), die eine Quinte tiefer stand, verwandte. Noch J. S. Bach schrieb die beiden letztgenannten O.arten häufig



Englisches Horn Diskant-Oboe

vor. Aus der tieferen O. da caccia entwickelte sich das Englische Horn (Corno inglese) mit vollem, aber klagendem Ton, das seit der Romantik Bürgerrecht im Orch. erhielt. – Lit.: L. Bechler und B. Rahm, Die O. und ihre verwandten Instr.e (mit einem Anhang über Musikliteratur von Ph. Losch), 1914; H. Wlach, Die O. bei Beethoven, Diss. Wien 1926; H. Hadamowsky, Die O. im Zeitalter des Barocks, Diss. Wien 1930.

Obrecht, Jakob (um 1430–1505), der bedeutendste Meister der zweiten niederländ. Schule neben → Ockeghem, wirkte abwechselnd in seinem Vaterland (Km. in Utrecht, Brügge, Antwerpen, Cambrai), Innsbruck und Italien (gest. in Ferrara). Von seinen Werken, deren volltönigere Harmonie schon → Ambros über die Ockeghems stellte, sind 24 Messen, 22 Motetten, die vielgesungene Passion und die Chansons in der Ges.Ausg. (hrsg. von J. Wolf 1912–1921) erschienen. – Lit.: O. I. Gombosi, Jakob O., Diss. Berlin 1925.

Ockeghem, Johannes (Ockenheim), etwa 1430–1495, flandr., wohl von → Dufay herangebildeter Komp., lebte seit 1453 am Hofe zu Paris, von 1469 ab als Km. (auch Trésorier der Abtei St. Martin in Tours). Die frühere Stellung des mehr gepriesenen als gekannten »Patriarchen und Stammvaters der Musik« hat sich inzwischen so verschoben, daß O. in der Gesamtleistung der niederländ.en Schulen die erste große Aus- und Durcharbeitung im Sinne eines motivischen (imitierenden) Stils zufällt. Die Ges.-Ausg. der Werke O.s erscheint seit 1927, auch Neudrucke in DTÖ XIX, 1, in Blumes Chorwerk. – Lit. M. Brenet, Johannes O., 1893 und in Musique et musiciens de la vieille France, 1911; W. Stephan, Die niederländ. Motette im Zeitalter O.s, Diss. Heidelberg 1931.

Ode (griech., Gesang), lyrische Dichtungsform. Im 15. und 16. Jht. blühte die vom Humanismus (bes. von Konrad Celtis in Ingolstadt) angeregte metrische Kompositionsweise nach antiken Versmaßen (Odenstil). Hauptmeister: P. Tritonius, → L. Senfl, → Paul Hofhaimer, → B. Ducis, → Cl. Goudimel, → Claude le Jeune, → S. Calvisius, → J. Eccard u. a. (R. v. Liliencron, Die horazischen Metren in dtsch. Kompos.en des 16. Jhts., Vj. 1887, 1891 und 1894; P. M. Masson, Le mouvement humaniste, Lavignac, Encyclop. I). Im 18. Jht. war die Gleichsetzung von Ode und Lied häufig.

Offenbach, Jacques, eigentlich J. Eberscht (1819–1880), jüd. Komp., Km. und Theaterdirektor (Bouffes Parisiens, Théâtre de la gaîté), dessen freche, parodistische und frivole Operetten dem zweiten franz. Kaiserreich den Hauptstoff einer oberflächlichen Unterhaltung darboten (Hauptwerke: Die Verlobung bei der Laterne, Fortunios Lied, Orpheus in der Unterwelt, Die schöne Helena, Die Großherzogin von Gerolstein, Hoffmanns Erzählungen).

Ohr, das menschliche, besteht aus drei Teilen, dem äußeren O. (Ohrmuschel und äußerer Gehörgang), dem mittleren O. mit Trommelfell, Paukenhöhle, Eustachischer Trompete, Gehörknöchelchen und ovalem Fenster, und dem Innenohr (Labyrinth, Vorhof, Bogengänge, Schnecke, rundes Fenster, Basilarmembran und Reißnersche Membran, innerer Gehörgang, Nervus acusticus, Ausbreitung des Cochleanervs, genannt das Cortische Organ). Der Gehörvorgang vollzieht sich so, daß Schallwellen das Trommelfell in Schwingungen versetzen, die sich über den ungeheuer komplizierten Apparat des O.s bis zur Basilarmembran fortsetzen, der mit ihren etwa 24000 Fasern der wichtigste Teil

des Hörvorgangs zufällt. Diese Fasern sind trotz ihrer Winzigkeit auf bestimmte Tonhöhen abgestimmt. »Es wird also jeder einfache Ton von bestimmter Höhe nur durch gewisse Nervenfasern empfunden werden, und verschieden hohe Töne werden verschiedene Nervenfasern erregen. Wenn ein zusammengesetzter Klang oder ein Akkord dem Ohre zugeleitet wird, so werden alle diejenigen elastischen Gebilde erregt werden, deren Tonhöhe den verschiedenen in der Klangmasse enthaltenen einzelnen Tönen entspricht, und bei gehörig gerichteter Aufmerksamkeit werden also auch alle die einzelnen Empfindungen der einzelnen einfachen Töne einzeln wahrgenommen werden können. Der Akkord wird in seine einzelnen Klänge, der Klang in seine einzelnen harmonischen Töne zerlegt werden müssen« (Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, 6. Aufl., S. 242). – Lit.: H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen; W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie II; Sir J. Jeans, Die Musik und ihre physiologischen Grundlagen, 1938.

Okarina, ein um 1860 wahrscheinlich nach alten Vorbildern in Italien konstruiertes Volksinstr. aus gebranntem Ton. Es hat eiförmige Gestalt, klingt hohl und wird mit einem Mundstück angeblasen.

Oktave, der achte Ton der (diatonischen) Tonleiter, hat infolge des Schwingungsverhältnisses 1 : 2 den höchsten Verschmelzungsgrad mit dem Grundton.

Oktavgattung → Griechische Musik.

Oktett, Tonstück für acht Instrumente.

Onslow, Georges (1784–1852), aus engl. Pairsfamilie, studierte bei → Dussek, → Cramer und → A. Reicha, gehörte zu den beliebtesten Kammermusikkomp.en seiner Epoche. Er schrieb u. a. 34 Streichquint.e, 36 Streichqu.e, 10 Kl.trios, je ein Sextett, Septett und Nonett. Riehls Wort vom eigentlich »letzten Quartettschreiber« muß durchaus auf einen formenstrengen und in jeder Weise beherrschten Klassizismus visiert werden. Als Opernkomp. hat O. keine Bedeutung. – Lit.: W. H. Riehl, Onslow, Musikalische Charakterköpfe I.

op. = Opus (Werk). Statt der Zählung nach O.zahlen ist, z. B. bei Mozart, auch die nach dem thematischen Verzeichnis üblich geworden.

Oper. Die O. hat auf ihrer Verlaufsbahn bald ihre dramatischen Fundamente mehr verstärkt, bald ihre musikalischen, und entsprechend dieser Verstärkung tritt das im engeren Sinne Opernhaft-Musikalische oder das Musikdramatische mehr in die Erscheinung. Die Hauptstellen der musikdramatischen Entwicklung sind: Florentiner Anfang (Dichter → Rinuccini, Komp.en → Peri, → Caccini), → Monteverdi, → Cavalli, franz. Oper → Lullys, die Nach-Hassesche Oper (→ Jomelli, → Traëtta), → Gluck und Pariser Gluck-Schule bis → Spontini, → Weber, → Wagner und Wagner-Schule, → R. Strauß, → H. Pfitzner. Zwischen diesen Verdichtungspunkten des Dramatischen breitet sich das eigentliche Operngelände aus: Die venezianische Oper des 17. Jhts. von → Cesti bis zu → Legrenzi und → Lotti,

die neapolitanische Oper (Hauptdichter → A. Zeno und → Pietro Metastasio, Komp.en Provenzale, → A. Scarlatti, → Vinci, → Leo, → Pergolesi, → Händel, → K. H. Graun, → Hasse, → Joh. Christ. Bach, Majo, → Piccini, → Sarti, → Paesiello, → Cimarosa u. a.). Der Spaltung der ital. O. in ernste (seria) und heitere O. (buffa) entspricht in Frankreich die in die Tragédie lyrique und die Opéra comique. Erste Hauptmeister: → Duni, → Philidor, → Monsigny, → Grétry. Hauptkomp.en der ital. O. des 19. Jhts.: → Rossini, → Bellini, → Donizetti, → Mercadante, → Verdi, → Boito, → Wolf-Ferrari, die Veristen → Puccini, → Mascagni, → Leoncavallo; der franz. Oper: → Lesueur, → Méhul, → Boieldieu, → Auber, → Hérold, → Adam, → Berlioz, → Thomas, → Gounod, → Lalo, → Bizet, → Massenet, → Bruneau, → Charpentier u. a. Eine Wertung der frühen deutschen O. kann infolge der völlig lückenhaften Werküberlieferung nur sehr unvollkommen sein. Deshalb muß in vielen Fällen der Wille zu einer nationalen O.kunst für die Tat genommen werden an den Stätten der jungen O. in Nürnberg, Augsburg, Ansbach, Stuttgart, Durlach, Braunschweig-Wolfenbüttel, Leipzig, Hamburg usw. Es wurde ein unermeßliches Unglück für die dtsch. O., daß gerade die dtsch. Volksoper, die bes. in den großen Messestädten ihren Sitz hatte, und die am schönsten in Hamburg aufblühte, um die Mitte des 18. Jhts. vom Schauplatz verschwand, so daß sich überall im Vaterlande die ital. Weltoper und das franz. Ballett einnisten konnten. Trotz der erst im Sturm und Drang angestellten Versuche zur Schaffung der großen durchkomponierten dtsch. O. (→ Schweitzer, Alceste; → I. Holzbauer, Günther von Schwarzburg) wurde das mit Dialog durchsetzte Singspiel die Hauptform, der u. a. → Mozarts Entführung und Zauberflöte, → Beethovens Fidelio und → Webers Freischütz zugehören. Trotz dieser gewaltigen Leistungen im Singspiel darf nicht verkannt werden, daß die dtsch. O. einer höchsten Formerfüllung erst zustrebte auf Wegen, die selbst der gewaltige → Weber nur zur Ausnahme betrat (Euryanthe). Es ist mehr als nur ein individuelles Romantikerschicksal, das Weber widerfuhr, der als Singspielkomp. siegte, mit der großen durchkomponierten O. aber seiner Zeit unverständlich blieb. Das hier sich in ganzer Schärfe abzeichnende dtsch. Opernelend mußte → Richard Wagner bis zum letzten bitteren Ende – dem Umweg nochmals über die O. des Auslandes – durchkosten, durchstoßen und überwinden. Wagners große, einheitlich musikdramatische Form war der erfüllte O.traum der großen dtsch.en Bühnenmusiker, unerfüllbar durch die weltpolitische O.situation noch für → Händel, → Hasse, → Gluck und → Mozart. Die europäische O. seit R. Wagner: Deutschland: → P. Cornelius, → M. v. Schillings, → R. Strauß, → H. Pfitzner, → Humperdinck, → P. Graener, → Klose, → Waltershausen u. a. Frankreich: → Massenet, Reyer, → Bruneau, → Debussy, → Dukas, → Fauré. England: → Mackenzie, → Et. Smyth, → G. Holst. Italien: → Puccini, → Busoni, → Leon-

cavallo, → Mascagni, → Casella, Alfano, → Malipiero, → Respighi, → Pizetti, Gui, Balilla-Pratella. Ungarn: → Hubay, E. v. Dohnányi, Bartók, Zador. Böhmen: → Fibich, → J. B. Förster, → Novák, → L. Janáček. Polen: → L. Rózycki, → Szymanowski. Holland: → A. Diepenbrock, → C. Dopper, → J. Wagenaar, → J. Brandts-Buys. Spanien: → Manuel de Falla. Schweden: → H. Alfvén, → W. Peterson-Berger, → K. Atterberg, → T. Rangström. Finnland: → Sibelius, → O. Mericanto, → A. Launis. Rußland: → Mussorgski, → P. Tschaikowski, → Rimski-Korssakow, → I. Strawinski, → S. Prokofieff. – Lit.: R. Wagner, O. und Drama, Ges. Schriften III und IV; H. Pfitzner, Vom musikalischen Drama, 1920; H. Kretzschmar, Geschichte der O., 1919; L. Schiedermair, Die dtsch. O., 1930; E. Bücken, Der heroische Stil in der O., 1924; H. Bulthaupt, Dramaturgie der O., 1887, 2. Aufl. 1902; W. Flemming, Die Barock-O., 1933; G. Fr. Schmidt, Zur Geschichte der frühdtsch. O., ZfMW V/VI; M. Fürstenau, Musik und Theater in Dresden, 1861 bis 1862; J. Sittard, Musik und Theater in Stuttgart, 1890/1891; Fr. Reuter, Die Leipziger Oper 1693–1720, Diss. Leipzig 1926; E. W. Böhme, Die frühdtsch. O. in Thüringen, Diss. Greifswald 1931; K. Lüthge, Die dtsch. Spieloper, 1924; K. M. Klob, Beiträge zur Geschichte der dtsch. komischen O., 1903; W. Bitter, Die dtsch. komische O. der Gegenwart, 1932; R. Haas, Die Wiener O., 1926; M. Zenger, Die Geschichte der Münchner O., hrsg. von Th. Kroyer 1922; H. Kretzschmar, Die venezianische O., Ges. Aufsätze II; d'Arienzo, Le Origini dell'op. com., 1899 (dtsch. von Lugscheider 1902); G. Chouquet, Hist. de la mus. dramat. en France, 1873; H. Prunières, L'opéra ital. en France avant Lully, 1913; De la Laurencie, Les créateurs de l'opéra franç., 1921; Max Dietz, Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich von 1787 bis 1795, 1893; A. della Corte, L'opéra com. ital. nel '1700, 2 Bde., 1923. Opernlexika: H. Riemann, O.-Handbuch, 1886 und später; Clément et Larousse, Dict. lyrique ou hist. des opéras, 3. Aufl. 1905; Dassori, Opera e operisti, 1903; Altmann, Katalog der theatralischen Musik seit 1861, 1934; Sonneck, Catalogue of opera librettos print. bef. 1800, Washington 1914.

Operette, im 18. Jht. Bezeichnung des Singspiels, nahm ihren eigentlichen Anfang als »bedauerlicher wilder Schößling am Baume der Kunst« (Riemann) in den Pariser bouffes, farces, musiquettes usw. der Komp.en F. Ronger, gen. Hervé, → Offenbach und → Lecocq. In Wien, ihrem anderen Hauptsitz, war die O. nicht die Rechtsnachfolgerin des nach Wenzel Müller abgesunkenen heimischen Singspiels, sondern zunächst eher eine gegen dieses gerichtete Reaktion. Die bedeutendsten Wiener O.komp.en sind → Franz von Suppé, → Johann Strauß d. Jüng., → K. Millöcker, R. Genée, → K. Zeller, A. Czibulka, O. Strauß, → Fr. Lehár. Der Hauptvertreter der Berliner O.richtung (Verbindung mit der Revue) ist P. Lincke. Versuche zur Hebung der heutigen O. gehen bes. von

→ E. Künnecke aus. O.komp.en des Auslandes: Die Franzosen R. Planquette, E. Audran, L. Vasseur, A. Messager, die Engländer A. Sullivan, S. Jones, der Böhme O. Nedbal u. a. – Lit.: O. Keller, Die O. in ihrer geschichtlichen Entwicklung, 1925; K. Westermeyer, Die O. im Wandel des Zeitgeistes, 1931.

Ophikleïde (griech.), ein vom → Serpent abstammendes Blasinstr. mit Klappen, das das Bügelhorn zur Tiefe hin fortsetzt. Es war zunächst hauptsächlich Militärinstr. und wurde von Spontini (Olympia 1817) ins franz. Opernorch. eingeführt, wo sich dieses derbe Instr. mit seinem Brüllton länger hielt als in Deutschland, wo es um 1850 durch die Tuba ersetzt wurde.

Opiénski, Heinrich, geb. 1870 in Krakau, studierte bei Urban in Berlin und d'Indy in Paris, MW. bei H. Riemann, und war Dirigentenschüler Nikischs. 1908 wurde er Km. der Oper in Warschau, 1919 Direktor des Posener Kons.s. Er schrieb sinfonische Dichtungen, Bühnenwerke (Musik zu Calderons Standh. Prinzen), Chorwerke und zahlreiche musikwissenschaftliche Arbeiten in poln. Sprache.

Oratorium. Aus Mysterium, liturgischem Drama, Dialog und Laudengesang wuchs das O. hervor, das gleichzeitig mit der jungen Oper seine Vorentwicklung hinter sich hatte (→ Cavalieris »Rappresentazione di anima e di corpo« von 1600). Dieser gleichzeitige Beginn ist mehr als nur ein symbolisches Datum, denn O. und Oper haben in der Folge immer wieder ihre Berührungspunkte gehabt. Die Hauptunterscheidungsmerkmale gegenüber der Oper sind die Gestalt wie die Bedeutung des Erzählers (historicus, testo) und vor allem der Chor. Je größer der Anteil des Chores, desto entscheidender der Abstand zur Oper (→ Carissimi, → Händel). Große Stilschwankungen infolge großer Opernnähe machte das O. im 18. Jht. durch, nannte doch Scheibe (1745) die Werke »am wenigsten Oratorien, welche nur aus einigen Sprüchen Arien und Gesängen zusammengesetzt sind, ohne etwas Dramatisches an sich zu haben«. Und auch die Verstärkung des »Lyrischen« im idyllischen und empfindsamen O. nach Texten von Klopstock, Rammler, Herder u. a. retteten die Komp.en von → Telemann bis zu → K. H. Graun, → Türk, → Rolle und → Em. Bach nicht ganz aus der stilistischen Verlegenheit. Aus ihr fand erst der späte → Haydn den Ausweg durch den Wiederanschluß an das große Chororatorium Händelscher Art. Von Schöpfung und Jahreszeiten führt der direkte Weg zu den großen Musikfestoratorien der Romantik (→ Fr. Schneider, → Loewe, → Spohr, → Schumann). Die Weiterentwicklung sei durch einige Hauptvertreter des O.s belegt, wie → Fr. Liszt, → C. Franck, → E. Tinel, → Edw. Elgar, → Perosi, → E. Bossi, → Wolf-Ferrari, → G. Schumann, → A. v. Othegraven, → M. Bruch, → Fr. E. Koch, → G. v. Keußler, → H. Pfitzner, → H. Reutter, → K. Thomas. – Lit.: O. Wangemann, Geschichte des O.s 1882; A. Schering, Geschichte des O.s, 1911; H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 1887

bzw. 1915; E. Zander, Führer durch die weltliche Chorliteratur mit Orchester I, 1931.

Orchester (vom griech. orchestra = Bühnenraum für die Aufstellung des Chores), Bezeichnung, die seit den öffentlichen Aufführungen von Opern auf das Opernorch. und weiter auch auf die Konz.O. übertragen wurde. Die in den älteren Musikepochen vor dem Barock vorhandenen größeren Instrumentengruppen und Instrumentenchöre sind ihrer Bildung nach durchweg »Zufallsorchester«. Noch die verschiedenen Verteilungspläne der Instrumentenchöre in → M. Prätorius' Syntagma III von 1619 offenbaren das alte Stadium der nichtstehenden O. Erst im Barockzeitalter bildeten sich die stehenden O., z. B. in den 16 und 24 »Violons« des franz. O.s Lullys. Das ältere Prinzip der chorischen Besetzung erhielt sich noch bis ins 18. Jht. in der Art, daß Streicher- und Bläsergruppe sich an Zahl fast entsprachen. Erst um die Mitte des Jahrhunderts nehmen die Ob.n und Fg.e an Zahl ab und die solistische Bläserbesetzung des »klassischen« O.s wird die Regel. Das Mannheimer O. von 1756 umfaßte: 10+10 V.n, 4 Br., 4 + 2 Vc. und Kontrabässe, je 2 Fl.n, Ob.n, Fg.e und 4 Hörner. Im 19. Jht. erfolgte eine ständig zunehmende Vergrößerung der O. gemäß den bes. von → Berlioz, → Liszt, → Wagner, → R. Strauß gestellten Anforderungen. Das O. von → Berlioz' Romeo und Julia (Mindestforderung des Komp.en): Je 15 V.n, 10 Br., 14 Vc., 10 Kontrabässe, 1 kleine Fl., je 2 Fl.n, Ob.n, Klar.n, 1 Englischhorn, 4 Fg.e, 4 Hörner, 2 Kornette, 3 Pos.n, Tuba (Ophikleïde), 2 Paar Pk.n, große Trommeln, Becken, 2 Triangeln, 2 baskische Trommeln, 2 antike Cymbeln, 2 Harfen (mehrfach bes.). O. der Walküre von → R. Wagner: Je 16 erste und zweite V.n, 12 Br., 12 Vc., 8 Kontrabässe, je 3 Fl.n, Ob.n, Klar.n, kleine Fl.n, Englischhorn, Baßklar.n, 8 Hörner, 4 Tuben, Kontrabaßtuba, 3 Tr.n, 1 Baßtr., 4 Pos.n, 2 Paar Pk.n, Triangel, Becken, Rührtrommel, Glockenspiel, Tamtam, 6 Harfen. → R. Strauß' Symphonia domestica: Je 16 V.n, 12 Br., 10 Vc., 8 Kontrabässe, kleine Fl.n, 3 Fl.n, 2 Ob.n und Ob. d'amore, Englischhorn, 4 Klar.n und Baßklar.n, 4 Fg.e, Kontrafg., 4 Saxophone, 8 Hörner, 4 Tr.n, 3 Pos.n, Baßtuba, 4 Pk.n, Triangel, Tambourin, Glockenspiel, Becken, große Trommel, 2 Harfen. Wie die Besetzung und Stärke, so wechselte in den Musikepochen auch die Aufstellung der O. (Aufstellungspläne in → G. Schünemann, Geschichte des Dirigierens). Eine Zusammenstellung der wichtigsten O. in → H. Riemann, Musiklexikon.

Orchestrion. 1) Mechanische Orgelwerke des 18. Jht.s, z. B. von T. A. Kunz in Prag und »Abt« Vogler erfunden. 2) Ein die Instr.e des Orch.s zusammenfassender, selbstspielender, 1851 von Fr. T. Kaufmann in Dresden konstruierter Apparat.

Orff, Karl, dtsch. Komp., geb. 1895 in München, wo er an der Akad. der Tonkunst und später bei → Kaminski studierte (Dir. des Bachvereins), schrieb Kantaten, Oratorium »Carmina burana«, Gemeinschaftsmusiken, A-cappella-Chöre, Orch.werke sowie Monteverdi-Bearbeitungen (Orfeo, Ballo delle Ingrate, Arianna

Incorr. di Poppea), Oper: Der Mond (1939).

Organum (griech. organon = Werkzeug) ist das zuerst im 7. Jht. in Rom bezeugte »Paraphonie«-Singen in Quinten und Quarten, eine Form der frühen Mehrstimmigkeit, die sich mit dem vordringenden Christentum in die nördlichen Länder verbreitete und zunächst das dort beheimatete Singen in Terzen und Sexten zurückdrängte. Aus der ursprünglich primitiven Musikübung entstanden die kunstvollsten Gebilde der gotischen Polyphonie, vor allem in den weiträumigen vierst. Stimmtausch-Organa von → Perotinus. »Über dem Tenor erhebt sich ein zwei- bis dreistimmiger, rhythmisch streng geregelter, in sich geschlossener Oberstimmenkomplex. Der Tenor ergeht sich dazu teils in langen Notenwerten, wie im älteren O., oder rhythmisch gestrafft in kurzen Perioden« (J. Müller-Blattau, Geschichte der Fuge, S. 5). – Lit.: P. Wagner, Über die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges, ZfMW, 9. Jg.; Riemann, Geschichte der Musiktheorie; J. Handschin, Zur Geschichte der Lehre vom O., ZfMW 8. Jg.; H. Schmidt, Die Organa der N.-Dame-Schule, Diss. Wien 1930.

Orgel, das größte aller Musikinstr.e, besteht aus dem Anblasemechanismus (Bälge, Windkanäle, Windkasten, Windlade), dem Regierwerk und dem Pfeifenwerk. Schon die Antike kannte die um 180 v. Chr. von dem Mathematiker Ktesibios erfundene, durch Pumpwerke in Betrieb gesetzte Wasserorgel (O. hydraulicum), die im 4. Jht. durch die pneumatische O. (Windorgel) verdrängt wurde. Von der ersten O.zentrale Byzanz gelangte 757 eine vom Kaiser Konstantin Kopronymos Pipin dem Kleinen geschenkte O. ins Frankenreich, wo 826 die berühmte Aachener O. Ludwigs des Frommen gebaut wurde. Die mittelalterliche, mit der ganzen Hand »geschlagene« O. war ein primitives Instr. von 2 bis 3 Oktaven Umfang, das vornehmlich der Stütze des Gesanges diente. Umwälzende Neuerungen erbrachte die Epoche der Ars nova des 14. Jht.s, so die Einführung des Pedals (die zum Spielen mit den Füßen bestimmte Klaviatur) und der Springlade, die das Spielen ganzer Pfeifenreihen (Register) gestattete. Auch wurde die Breite der Tasten der Klaviatur (Manual) zu Beginn des 15. Jht.s der besseren Spielbarkeit wegen verkleinert. An Tonumfang hatten die O.n inzwischen bedeutend zugenommen; so hatte die 1361 erbaute Domorgel zu Halberstadt 3 Manuale und ein Pedal von 12 Tasten. Der große Aufschwung der O.musik von → K. Paumann, der in seinem »Fundamentum organisandi« die erste O.schule schrieb, über die Koloristen zu → Hofhaimer in Deutschland, von dem Florentiner → Landino bis zu den großen Venezianern (→ Buus, → Willaert, → Merulo, → G. Gabrieli) spricht für die Leistungsfähigkeit der Renaissanceorgel. Ein neuer O.typus erstand in der Barockorgel, wie sie schon → M. Prätorius im 2. Bd. des Syntagma von 1619 beschreibt (Rekonstruktion der Prätoriusorgel im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br.). Auch dieser Typ behielt die Tonstarrheit und Klarheit der

Renaissanceorgel bei. »Das Pfeifenwerk besteht aus Labialpfeifen verschiedenster Mensuren und Schnarrwerken (Zungenstimmen, aufschlagend). Jede Stimme ist klanglich völlig ausgeprägt, aber nicht aufdringlich. Auch Register wie Zimbel und dergleichen haben in dem hier vorliegenden Klangbild ihre volle Berechtigung und Bedeutung... Die dynamischen Steigerungsmöglichkeiten blieben dem Grundcharakter dieser Kunst entsprechend in engen Grenzen. Das duftige Säuseln wie das Dröhnen der modernen Orgel war diesem Orgeltyp ebenso fremd wie ein An- und Abschwellen des Tons« (Fellerer, O. und O.musik, S. 56). Bis zu → J. S. Bach, dem gewaltigsten Meister der O., und auch noch in den Instr.en des bedeutendsten zeitgenössischen O.bauers → Gottfr. Silbermann (1683–1753) erhielt sich das Klangideal der Barockorgel.

Auf einen auf dem Anschluß der O. an den neuen Klangstil beruhenden Umschwung im Bau und Verwendung der O. arbeitete in Deutschland bes. → J. G. Vogler hin, dessen Hauptziele Klangverschmelzung und neue dynamische Möglichkeiten waren. Diesen an sich orgelwidrigen Crescendo-undDecrescendo-Wirkungen boten technisch die sog. Schweller (Jalousie- u. Roll- bzw. Registerschweller) die Handhabe. Weitere technische Verbesserungen ergaben sich durch die 1867 zuerst auf der Pariser Weltausstellung praktisch vorgeführte Elektromechanik. Die »Neue Orgelbewegung« unserer Zeit erstrebt es, eine weitgehende Klärung über die praktischen Fragen des O.baues wie über die Stilfragen der Orgelkunst herbeizuführen. – Lit.: 1) zum Orgelbau: A. Schlick, Spiegel der Orgelmacher und Organisten, 1511 (Neudruck von P. Smets 1937); Prätorius, Organographia, 1619 Neudruck 1929); A. Werckmeister, Orgelprobe, 1698 (Neudruck Bärenreiter-Verlag); J. Adlung, Mus. mech. organoedi, 1768 (Neudruck Bärenreiter-Verlag); H. Riemann, Der Orgelbau im frühen Mittelalter, Präl. und Stud. II; E. Flade, G. Silbermann, 1926; H. Klotz, Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock, 1933; J. Biehle, Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches, 1912; H. Schmidt, Die O. unserer Zeit, 1922; G. Ramin, Gedanken zur Klärung des Orgelproblems, 1929; H. Schultz, die Karl-Straube-O., 1930; A. Schweitzer, Dtsch. und franz. Orgelbaukunst und Orgelkunst, 1927; H. Schweiger, A. Voglers Orgellehre, Diss. Freiburg 1934; W. Ellerhorst, Handbuch der Orgelkunde, 1935; E. Graf, Die O. (Hohe Schule der Musik), Athenaion, Potsdam 1926; W. Kaufmann, Der Orgelprospekt in stilgeschichtlicher Entwicklung, 1935; P. Smets, Die Orgelregister, 1937; J. G. Toepfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst, 3. Aufl. 1937. 2) Orgelkompos. und Orgelspiel: A. G. Ritter, Geschichte des Orgelspiels, 1884 (bearbeitet von G. Frotscher 1934); K. Matthäi, Vom Orgelspiel, 1936; K. G. Fellerer, O. und Orgelmusik, 1929; Chr. Mahrenholtz, Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Licht der Orgelgeschichte, 1928; G. F.

Wehle, Die Orgelimprovisation, 1932; K. Hasse, Die geistigen und religiösen Grundlagen der Orgelmusik seit Bach; Derselbe, Die Orgelwerke des M. Prätorius; Derselbe, Max Reger und die dtsch. Orgelkunst, Regensburg 1936 (»Von dtsch. Musik« Bd. 51/52); B. Kothe und Th. Forchhammer, Führer durch die Orgelliteratur (neubearbeitet von Weigel und Burckert 1931).

Orgelpunkt heißt der sowohl in primitiver Musik wie in der frühesten Mehrstimmigkeit häufig vorkommende Halteton des Basses (Schweifendes → Organum über Haltetönen bzw. Liegestimmen). Der Hauptsitz des O.s war von je die vorletzte Note, die später in vielen Gattungen, z. B. im Konz., durch eine Fermate (Stelle der Kadenz!) bes. gekennzeichnet wurde.

Orient, Musik des O.s, vgl. die einzelnen orientalischen Nationen; s. auch Jüdische Musik.

Ornament → Verzierung.

ossia, ital., oder, auch.

ostinato → Basso ostinato.

Othegraven, August von, geb. 1864, studierte am Kons. seiner Heimatstadt Köln, wo er seit 1889 als Lehrer für Kompos. (1914 Prof.) wirkte (Bonner Dr. h. c. und Mitglied der Berliner Akad. der Künste). O. ist hauptsächlich als Vokalkomp. hervorgetreten (Marienleben, 1919, zahlreiche Chorwerke und Bearbeitungen älterer Chorliteratur).

Othmayr, Kaspar (1515–1553), Probst zu Ansbach, trefflicher Liederkomp. und Liedbearbeiter. Schrieb u. a.: Reutterische und jegerische Liedlein (1549, Neuausgabe 1928/1934 von Piersig), Cantilenae (1546), Epitaphium Lutheri (1546), Bicinia sacra (1547, Neudruck 1927), Tricinia (1549). Einige Neudrucke bei Liliencron, Dtsch. Leben im Volkslied.

Ottava, ital., Oktave.

Otto, Georg (etwa 1544–1619), Schüler → J. Walters, seit 1588 Hofkm. des Landgrafen Moritz von Hessen, (Lehrer von H. Schütz), tüchtiger Motettenkomp. (Hauptwerk Opus mus. novum, 1604). Vgl. Blume, Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz (Bärenreiter-Verlag). – Lit.: H. Grössel, Georg O., Diss. Leipzig 1933.

Ouvertüre, die Instrumentaleinleitung der Oper, bediente sich zuerst älterer instrumentaler Formtypen, wie der Tokkata und der Kanzone, bevor sie selbst sich in den beiden Gestalten der ital. O. →Scarlattis in d. Satzfolge Schnell-Langsam-Schnell und in der franz. O. Lullys Langsam-Schnell (fugierter Satz) — langsame Coda (nicht regelmäßig) typisierte. Von beiden O.formen gingen wichtige Anregungen auf die Orch.musik aus (→ Suite, → Sinfonie). Die klassische O. → Glucks → Mozarts, → Beethovens und → Cherubinis gipfelte – wie Wagner sagte – darin, daß hier »mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas« wiedergegeben wurde. Die in der Romantik sich von der Oper lösende Konzertouvertüre ist ein Zweig der → Programmusik, die aus Bruchstücken der Oper zusammengesetzte Potpourri-Ouvertüre verkörperte die tiefstehendste Form der Gattung. Seinen dramatischen Absichten entsprechend ersetzte → R. Wagner von Lohengrin an die O. durch das in die Geistsphäre des musikalischen Dramas einführende

Vorspiel. – Lit.: R. Wagner, Über die O., Ges. Schriften I; H. Botstiber, Geschichte der O. und der freien Orchesterformen, 1913.

P

P., p, Abkürzung von Pedal resp. piano.

Pachelbel, Johann (1653–1706), hervorragender Organist (und Organistenerzieher) in Wien (Orgelgehilfe → Kerlls), Eisenach, Erfurt, Gotha und seit 1695 in seiner Vaterstadt Nürnberg, als Komp. bes. im Variations- und fugierten Stil eine Erscheinung von epochaler Bedeutung. Er schrieb u. a.: Musikalische Sterbensgedanken (1683), Hexachordum Apollinis (1699), Triosonaten und Neudrucke von Orgel- und Kl.-werken in DTB II, 1 u. IV, 1, und in DTÖ VIII, 2 (94 Fugen), Orgelwerke (hrsg. von K. Matthaei (1928). – Lit.: Sandberger, Biographie P.s, DTB II, 1. Vgl. auch Seiffert, Geschichte der Kl.musik, S. 196ff.

Pacini, Giovanni (1796–1867), trat 1813, in dem Jahre, in dem → Rossini seinen ersten großen Erfolg mit »Tankred« errang, als Opernkomp. hervor (Annetta e Licindo) und konnte sich mit seinen etwa 90 Bühnenwerken neben dem großen Generationsgenossen in der Gunst der Öffentlichkeit halten, bis Verdi ihn vergessen machte. P.s Selbstbiographie erschien 1875.

Paderewski, Ignaz Jos., geb. 1860 zu Kurilowka, bedeutender poln. Pianist und 1919–1922 poln. Staatspräsident, einer der leidenschaftlichsten Deutschenhasser, studierte am Warschauer Musikinstitut und in Berlin bei → Kiel und → Urban Kompos., bei → Leschetitzky Kl. und widmete sich seit 1887 einer von größten Erfolgen gekrönten Virtuosenlaufbahn. Außer zwei Opern schrieb P. hauptsächlich Kl.kompos.en (Konz.e, Sonaten, Kl.-stücke aller Art, Werkverzeichnis 1932). – Lit.: H. Opienski Ignaz Jos. P., Paris 1929.

Päan (griech. paian = der Heilende, Beiname des Apoll und Asklepios), Siegesgesang, ursprünglich zu Ehren dieser Götter.

Paër, Ferdinando, geb. 1771 zu Parma, lebte nach kurzer Tätigkeit als venezianischer Opernkm. in Wien, dann als Hofkm. in Dresden, bevor Napoleon ihn in gleicher Stellung 1806 nach Warschau und Paris berief. Von 1812 bis 1827 leitete er als Nachfolger Spontinis die ital. Oper in Paris, seit 1823 neben Rossini. 1832 wurde er Dir. der Königl. Kammermusik. P. schrieb etwa 80 Werke, unter denen seine bekanntesten sind die Opern Camilla (1799), Sargino (1803), Leonora, ossia l'amore conjugale (1804, unmittelbar vor Beethovens den gleichen Stoff behandelnder Oper), Sofonisba, Achille, Cleopatra. E. T. A. Hoffmann nennt P. in seiner Besprechung der Sofonisba einen der besten der jetzt lebenden ital. Komp.en, »er schreibt dankbar für den Sänger, seine Melodien sind höchst anmutig, sein Satz elegant, und damit verbindet er eine gute Kenntnis der Instr.e, welche er in seiner reicheren als sonst bei den Italienern gewöhnlichen Begleitung überall entfaltet«. – Lit.: A della Corte, L'opera comica II, 1923.

Paganini, Niccolò, der 1782 zu Genua geborene größte Geigenvirtuose, hatte sein Instr. und die

Mandoline schon als Autodidakt erlernt, bevor er sich einer letzten Kontrolle seines Spiels bei dem Parmaer Konzertm. Rolla unterzog. Als P. sich zuerst zwei Jahrzehnte nur seiner ital. Heimat und dann Europa vorstellte, waren sein in seiner technischen Vollkommenheit einzigartiges Spiel und der Spieler selbst alsbald von Legenden und Wunderspuk umgeben. Mit Recht wies Fr. Liszt in seinem Nekrolog auf den 1840 verstorbenen Künstler darauf hin, daß »das wunderbare Zusammentreffen eines gewaltigen Talentes mit den zu einer glänzenden Apotheose geeigneten äußeren Umständen in der Kunstgeschichte ein Einzelfall bleiben werde«. Immerhin aber ging die seltsame Erscheinung P.s nicht restlos in seiner virtuosen Leistung auf, wie seine 24 Capricci per viol. solo op. 1 beweisen, denen außer Schumann und Liszt noch Brahms Anregungen verdankte. Seine Konz.e und Variationen (Le Streghe, Carneval de Venise usw.) stehen dagegen nicht auf gleicher Höhe. – Lit.: J. Kapp, Paganini, 1913 und 1928; J. G. Prodhomme, Paganini, 1907; A. Bonaventura, Paganini, Genua 1911; A. Günther, P. in Lucca, 1929; A. Montanelli, P. a Forli, Forli 1930.

Paisiello, Giovanni, einer der größten ital. Opernkomp.en, war Schüler → Durantes und Hilfslehrer an einem neapolitanischen Kons., bevor er, schon eine Weltberühmtheit der Buffa, von 1776–1784 als Hofkm. der Kaiserin Katharina II. in Rußland tätig war. Später wirkte er, mit einer kurzen, von Napoleon veranlaßten Pariser Unterbrechung von 1802 bis 1803, in gleichen Stellungen im Königreich Neapel, auch unter Joseph Bonaparte und Murat. L'idolo Cinese, Il Mondo al rovescio, Barbiere di Seviglia (1782), Il Socrate immaginario (Die Pseudophilosophen, 1781), La Molinara (Die schöne Müllerin, 1788), Nina la pazza per amore (1789) waren die berühmtesten unter seinen mehr als 100 Opern. Von der realistischen musikalischen Volkskomödie zum bürgerlichen Rührstück von der Art der vielgepriesenen Nina und zur feingeistigen Satire reichte P.s Opernwelt, die in ihren Mitteln – wie oft bemerkt wurde – der Mozarts sehr nahe steht. Was schließlich beide Meister trennte, sind jene Schranken einer realistischen Typenkomik, die Mozart mit Figaro und Don Giovanni überstieg. P.s Beliebtheit zeigt sich auch darin, daß noch der junge Beethoven Variationen über seine Opernmelodien schrieb. – Lit.: H. Abert, P.s Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart, Ges. Aufsätze; A della Corte, Paisiello, 1922; G. C. Speziale, Giovanni P., Neapel 1931.

Palestrina (Giovanni Pierluigi da P.) wurde (wahrscheinlich) im Jahre 1525 geboren, von R. Malapert und Firmin le Bel unterrichtet und wirkte nach seiner Chorknabenzeit von 1544 bis 1551 als Kirchenkm. in seiner Vaterstadt, dann als Magister puerorum mit dem Titel Km. an der Kapelle Julia der Peterskirche zu Rom. Gemäß den Bestimmungen entfernte Paul I. P. als Verheirateten aus diesem Amt, der dann die Kapellmeisterschaft am Lateran und von 1561 bis 1571 an S. Maria Maggiore übernahm. 1571 wurde der Künstler wieder in das Amt des Petersdom-

km.s zurückberufen, neben dem er später noch das eines Konzertm.s des Fürsten Buoncompagni innebatte. Nach seinem Tode im Jahre 1594 wurde P. in der Cappella nuova der Peterskirche zur Ruhe bestattet. 326 Motetten, 93 Messen, 68 Offertorien, 36 Lamentationen, 33 Madrigale usw., insgesamt 950 Kompos.en, enthält die 33bändige Ges.Ausg. der Werke P.s (Breitkopf & Härtel). »Die Musik Palestrinas beruht auf den Kirchentonarten, und zwar auf einer für seine Zeit bemerkenswert konservativen Behandlung derselben. Während rings um ihn her die alten Tonarten zusammenstürzen, während die Männer des Madrigals eifrig daran sind, durch Verwendung von neuen chromatischen Verhältnissen der Musik das neue strahlende Leben, wovon sie träumen, zu verleihen, steht P. für sich, fest und unerschütterlich inmitten aller dieser wild schäumenden Strömungen. Er weiß genau, was er will, und das hat nur wenig mit Chromatik zu schaffen ... Auch im Verhältnis zur älteren Musik ist seine Haltung kritisch revidierend« (Knud Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz, 1925, S. 20). Ein konservativer Stilvollender ist P., dessen sorgsame Behandlung des Textes den kirchenmusikalischen Forderungen des Konzils von Trient schon derart von sich aus entgegenkam, daß es nur noch einer Anerkennung, nicht aber einer von der Legende ausgeschmückten dramatischen »Rettung der Kirchenmusik« bedurfte.

Der Palestrinastil, wie ihn zunächst die Meister der röm. Schule (Nanino, Anerio, Vittoria u. a.) ausbauten, wurde zu einer in der Folge viel nachgeahmten kirchenmusikalischen Norm (vgl. K. G. Fellerer, der P.stil und seine Bedeutung in der vokalen KM. des 18. Jht.s, 1929). – Lit.: Biographien von Baini (1828), Bäumker (1877), Cametti (1895), E. Schmitz (1914), Casimiri (1925), Fellerer (1930). K. Weinmann, Zur Geschichte von P.s Missa papae Marcelli, Jb. Peters 1916; O. Ursprung, Restauration und P.-Renaissance in der kath. KM. der letzten zwei Jahrhunderte, 1924; K. Jeppesen, Der P.-Stil und die Dissonanz, 1925; R. Molitor, Die nachtridentinische Choralreform zu Rom, 2 Bde., 1901/1902; K. Weimann, Das Konzil zu Trient und die KM., Leipzig 1919.

Pallavicino, Carlo (1630–1688), einer der besten in Deutschland tätigen (Hofkm. in Dresden) Komp.en der venezianischen Oper. H. Abert gab in DDT LV seine Gierusalemme liberata (Dresden 1687) heraus.

Pander, Oskar von, geb. 1883 in Livland, Schüler der Berliner Akad. und von R. Louis in München, war zuerst in verschiedenen Dirigentenstellungen tätig, bevor er 1927 Schriftleiter für Musik der Münchner Neuesten Nachrichten wurde. Er schrieb u. a. Kl.werke, Kammermusik, Lieder und instrumentierte die »Lieder und Tänze des Todes« von → Mussorgski.

Pantaleon → Hackbrett.

Papst, Eugen, namhafter, 1886 zu Oberammergau geb. Dirigent aus der Schule Franz Mottls. Papst, Träger des Rheinbergerpreises der Münchner Akademie, war nacheinander tätig in Bern (Dirigent der Singakad. und der Musikfreunde), Hamburg (Phil-

harmonie und Lehrergesangverein) und seit 1934 als städt. Generalmusikdirektor in Münster. 1936 wurde er in gleicher Stellung nach Köln berufen, wo er gleichzeitig (seit 1935) den Kölner Männergesangverein leitet. 1936 Berufung an die staatliche Hochschule für Musik (Meisterklasse f. Dirigieren) und 1937 Ernennung zum Prof. durch den Führer und Reichskanzler.

Parallelbewegung heißt eine der drei Fortschreitungsmöglichkeiten mehrerer musikalischer St.n. Das Kapitel der P. und das sog. Parallelenverbot spielt in den musiktheoretischen Erörterungen schon seit dem Hochmittelalter eine große Rolle. Bes. umstritten ist schon seit langem das Verbot der Quintenparallelen, das aber selbst von besten Meistern oft durchlöchert worden ist. Es sind eben auch hier Geist und Ohr der großen Könner, die die alten Schreckgespenste der Theorie zu gehörlich nicht zu beanstandenden Klangerscheinungen umwandeln. – Lit. (alle Kontrapunktlehren- und Harmoniebücher): W. Tappert, Das Verbot der Quintenparallelen, 1869; Th. Uhlig, Die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung in Quinten (ohne Jahr); H. Riemann, Von verdeckten Oktaven und Quinten, Präl. und Stud. I, 1895.

Paralleltonarten heißen die Dur- und Moll-Tonarten mit gleicher Vorzeichnung, also c-dur und a-moll, es-dur und c-moll usw.

parlando, ital., sprechend

Parodie, griech., 1) Verspottung, Karikatur, 2) Unterlegung eines anderen Textes.

Parry, Sir Charles (1848–1918), engl. Komp. und Musikwissenschaftler, studierte bei Macfarren, H. Pierson und Dannreuther, Dozent am Royal College M., Chordir. und Prof. der Musik in Oxford. Bes. seine großen Chorwerke, Kantaten, Anthems und seine Oratorien (Judith, Job, King Saul usw.) verkörpern beste engl. Chortradition. Von den wissenschaftlichen Arbeiten seien genannt: The music of the 17th cent. (Oxford history III), Style in mus. art. (1911), J. S. Bach (1909).

Parte, Teil, Stimme, colla p. = mit der Hauptst.

Partita → Suite.

Partitur (Partitura, Partition d'Orchestre), die auf dem Prinzip des gleichzeitigen Zusammenklingens beruhende Zusammenschreibung aller St.n eines Tonsatzes, wurde erst um die Mitte des 17. Jhts. allgemein eingeführt. Vorher schrieb und druckte man regelmäßig nur Einzelstimmen, und das bei vielst. Kompos.en für den Dir. natürlich doch unerläßliche partiturmäßige Zusammenschreiben war eine Angelegenheit der Aufführungspraxis. Die Anordnung der P. erfolgt seit der Klassik, die aber dabei zunächst noch große Willkür zeigte, nach Instrumentengruppen (von unten nach oben): Streicher, Blechbläser und Schlaginstr.e, Holzbläser.

Die Instr.e sind in der P. nach ihrem bes. Charakter als nichttransponierende bzw. → transponierende Instrumente (Klar. in A, Tr. in D usw.) verzeichnet. Zur Vermeidung dieser gewissen Schwierigkeit der Lesbarkeit wurde (von → H. Stephani, → M. v. Schillings, → F. Weingartner u. a.) die Einführung einer alle Instr.e auf das Normalmaß von C

bringenden Einheitspartitur vorgeschlagen. Diese Uniformierung hat sich aber nicht durchsetzen können. – Lit.: H. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel, 3. Aufl. 1920; Th. Kroyer, Der vollkommene P.spieler, 1930.

Pasquini, Bernardo (1637–1710), berühmter ital. Organist (»des Senates und des römischen Volkes«), Pädagoge (→ Durante, → G. Muffat und → Gasparini waren seine Schüler) und Komp. Von seinen Vokalkompos.en (14 Opern, 13 Oratorien) haben seine schönen Kantaten ihre Wirkungskraft am längsten behalten (Kantaten, hrsg. von F. Boghen, 1923). Der Orgelmeister und der Kl.-komp., der in Italien zuerst die Kl.suite gepflegt hat (M. Seiffert) ist eine auch heute noch imponierende Gestalt. Neudrucke: Kl.kompos., hrsg. von Shedlock, bei Torchi, L'arte mus. II, eine Sonate für 2 Kl. hrsg. von Danckert (1932). – Lit.: F. Boghen, L'arte di B. P., 1931.

Passacaglia, ein Tonstück mit wiederkehrendem → Basso ostinato, ursprünglich wie die → Chaconne, der sie im Barockzeitalter gleichsteht, ein Tanzlied.

Passamezzo, ein altital. Schreittanz von mittlerem Zeitmaß.

Passepied, ein ursprünglich in der Bretagne beheimateter Tanz, der sich im 17. Jht. aus einem geradzeitigen in einen Tanz im Tripeltakt verwandelte. → Brossard (1695) kennzeichnet den P. als ein lebhaftes → Menuett.

Passion. Die Lesung der P. ist ein Urbestandteil der röm. Liturgie, die im 13. Jht. unter mehrere Personen verteilt wurde (Stimme Christi, Evangelist, Nebenpersonen). Aus dieser P.-lesung entwickelten sich über den Ostermessen-Tropus Queum quaeritis? (Wen suchet ihr?) die P.darstellungen (Szenen am Grabe). Durch Einfügung der realistischen Grabwächter-, Teufel- und Höllenszenen erweiterte sich die liturgische P. zu den Osterfeier- und P.spielen, die in den süddtsch.en Gegenden schon im 12. Jht. mit dtsch.en Gesängen durchsetzt wurden. Mindestens schon in der zweiten Hälfte des 15. Jhts. kamen in der Choralpassion mehrst.e Chorsätze (turbae) auf. Die Grundlage der protest. P. legte die Matthäus-P. von → J. Walter (1530), die in den P.en von → Meiland, → T. Mancinus, Vulpius u. a. schnell Nachahmung fand. Eine zweite Hauptform ist die motettische P., deren gesamter Text mehrst. gesetzt ist, und eine Mischgattung, »die mit liturgischer Gebundenheit den Reichtum wechselnder Bilder, mit der Unantastbarkeit der biblischen Erzählung Unmittelbarkeit der Anschauung zu vereinigen sucht« (Fr. Blume). Die Eckpfeiler der P. des Barockzeitalters bilden die P.en von → Heinrich Schütz und → J. S. Bach, die das Eindringen dramatischer Elemente in die Gattungskreise nicht gefährdet, sondern in ihrer Wirkungskraft noch stärkt. Gleichzeitig blühte im Süden das an die P.aufführungen anknüpfende P.s- → Oratorium und als bes. Spezialität das Wiener → Sepolcro. Im 18. Jht. erlebte die P. große Stilveränderungen, bedingt durch die wechselnde Stellung und Bedeutung von Choral, Dramatik, Allegorie und Person des Evangelisten. Starke Rückwirkungen der Hamburger Dramatik offenbaren die vielvertonten P.stexte von Hunold-Menantes und

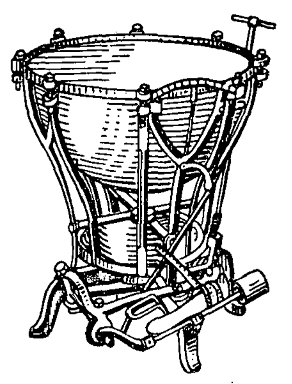
B. H. Brockes (Vertonungen von → R. Keiser, → Telemann, → Händel, → Mattheson, → Stölzel u.v.a.) Schärfste Reaktion gegen die dramatische P. bedeutet die Rammlersche empfindsame P.skantate »Der Tod Jesu«, die in K. H. Grauns Vertonung (1755) auf viele Jahrzehnte hinaus das Zentralwerk der Gattung blieb. Weitere bekannte P.n von → J. A. Hasse, → J. G. Naumann, → Haydn (Sieben Worte), → Beethoven, → Spohr, → Löwe, → Kiel, → F. Woyrsch, → Thomas. – Lit.: O. Kade, Die älteren P.skompos.en bis 1631, 1893; H. Kretzschmar, Führer II; W. Lott, Zur Geschichte der P.skompos., AfMW III und VII; R. Gerber, Das Passionsrezitativ bei H. Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, 1929.

Pastorale (ital. = Hirtenstück). Seit den pastourelles der → Troubadours, den Naturliedern des → Minnesanges und den Madrigalen der → Ars nova des 14. Jhts. hat das pastorale Element in der Musik eine wichtige Stelle. Im lyrischen Kreise wie in der Oper, die aus einer pastoralen Sphäre emporwuchs, nicht minder aber auch in der Instrumentalmusik (Pastoralsätze in der Suite, Pastoralsonaten, Pastoralsinfonien und pastorale Kleinkunst in zahlreichen Zweigen der Musikliteratur). – Lit.: Sandberger, Zur Pastoralsinfonie, Ausgew. Aufsätze II, 1923. S. auch Literatur unter → Programmusik.

patetico, ital., pathetisch, erhaben.

Pauer, Max (von), geb. 1866, studierte bei seinem aus der Schule → Sechters und → Fr. Lachners hervorgegangenen Vater Ernst P. (und auch bei → V. Lachner), war 10 Jahre Lehrer am Kölner Kons., bevor er an der Stuttgarter Hochschule eine Meisterklasse für Kl. übernahm, 1908 Dir. der gleichen Anstalt, 1924–1932 Dir. des Kons. in Leipzig und seit 1933 Dir. der Hochschule für Musik in Mannheim. P., einer der geistvollsten und feinsinnigsten Pianisten unserer Zeit, gab u. a. Schumanns Kl.werke und die Lebert-Starksche Kl.schule in Neubearbeitung heraus.

Pauken (ital. timpani, franz. timbales), Schlaginstr.e aus halbkugelförmigen Kupfer- bzw. Messingkesseln, die mit Tierhaut bespannt sind und deren Spannung



Maschinenpauke

(Stimmung) durch Schrauben verändert werden kann. Die modernen Maschinenpauken ermöglichen die sofortige Umstimmung. Die P. gehörte mit der Tr. zu den alten privilegierten Instr.en, deren Spieler zu einer besonderen und bevorrechtigten Gruppe zusammengeschlossen waren (J. E. Altenburg, Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikali-

schen Trompeter- und Paukerkunst, Halle 1793). Die paarweise verwandten P. sind die wichtigsten Schlaginstr.e des Orch.s. Die ersten Ausnahmen von der Normalstimmung in Quinten finden sich in den Partituren → Beethovens (Kleine Sext im Scherzo der 8. Sinfonie, Oktavstimmung in der 9. Sinfonie, verm. Quint [a–es], in der Kerkerszene des Fidelio). Neben den großen P. (Umfang F–c) sind auch kleine P. (B–f) im Gebrauch. Lit.: Alle Instrumentationslehren, S. auch die Lit. über → Instrumentenkunde.

Paumann, Konrad, der bekannteste dtsch. Musiker seiner Epoche, wurde um 1410 in Nürnberg geboren. Als Blinder, der fast alle Instr.e beherrschte, saß er seit 1446 an der Orgel der Nürnberger Sebalduskirche, 1467 ging er als Hoforganist nach München, wo, von weiten Kunstfahrten abgesehen, er bis zu seinem Tode (1473) tätig war. Sein berühmtes, dem Lochamer Liederbuch beigebundenes Fundamentum organisandi gibt einmal einen Einblick bes. in P.s staunenswerte Kunst der Variation, und darüber hinaus auch »in das Gesamtbild der instrumentalen Kunstübung vor und zu seiner Zeit« (M. Seiffert). Ausgabe des Fundamentum organisandi in Chrysanders Jb. II, Faksimile-Ausgabe 1925. – Lit.: A. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, 1914; M. Seiffert, Geschichte der Kl.musik, 1899.

Paumgartner, Bernhard, geb. 1887 zu Wien, Dir. und Komp. (Einakter nach Texten von H. Sachs, Chorwerke, Lieder). Im Kriege leitete P., der 1917 Dir. des Salzburger Mozarteums wurde, die Soldatenliedersammlung des österr. Kriegsministeriums.

Pause (ital. pausa, franz. pause, engl. silence). Zeitweiliges Aussetzen von Instr.en bzw. St.n; Generalpause, gemeinsames Aussetzen aller beteiligten Instr.- und Vokalstimmen.

Pavane (Paduana), alter Tanz, der im 15. Jht. meist dem Passamezzo gleichgestellt wurde. Im 16. Jht. rückte er als »gravitätischer« Tanzsatz mit seinem Nachtanz (→ Saltarello oder → Gagliarda) an die Spitze der → Suite, die er bis zur Mitte des 17. Jhts. einnahm. Im Hochbarock trat er vom Schauplatz ab. Vgl. die Lit. unter → Suite.

Pedal (Abk. Ped.), bei der Orgel die Fußklaviatur, bei den Kl.en: das rechte P. zur Aufhebung der Dämpfung, das linke P. bewirkt eine Verschiebung der Mechanik, so daß die Hämmer entweder zwei oder nur eine Saite anschlagen (Vorschrift [ital.]: a due corde, a una corda, con sordino). Das sog. Tonhaltungspedal – Sustaining-Pedal der Steinway-Flügel – gestattet das Aushalten eines Tones oder Tonkomplexes. Der P.gebrauch als eine wichtige Funktion des mechanischen wie des gestaltenden, den Ton belebenden und beseelenden Kl.-spiels datiert seit Beethoven und der romantischen Kl.musik. »Mozart und Clementi hätten dieses Mittels nicht bedurft, um den Ruhm der ausdrucksvollsten Kl.-spieler ihrer Zeit zu erwerben«, sagt noch → J. N. Hummel in seiner Kl.schule von 1828. – Lit.: L. Köhler, Geschichtliches über den Pedalgebrauch, 1886; Kullak, Ästhetik des Kl.spiels (mit Lit.-angaben über das P.), 1916;

L. Riemann, Das Wesen des Kl.klangs, 1911.

Pedalclavichord, Pedalflügel, Verbindung von Clavichord bzw. Flügel und einer Pedalklaviatur nach Art des Orgelpedals.

Pedrell, Felipe (1841–1922), der bedeutendste span. Komp., Organisator der Musik und Musikgelehrte seiner Epoche (Dozent für Musikgeschichte am Madrider Kons. und bis 1904 Mitglied der R. Acad. de bellas artes), trat in Werk und Schrift für eine Erneuerung der span. Tonkunst aus dem Geiste der Volksmusik und der großen Tradition des Landes ein (Manifest Por nuestra musica = Für unsere Musik, 1890). P. schrieb Opern (darunter die Trilogie Les Pyrenées), Chor- und Orgelwerke, Kl.stücke, Lieder. Schriften: Teatro lirico español anterior al siglo XIX, Cancionero popular espagñol, Folklore musical castellano. Eine Bibliographie seiner Werke im AfMW III, 1921. Eine P.-Festschrift erschien 1911. P. ist Herausgeber von: P. L. de Victoria (Ges.Ausg.), Hispaniae scholae Mus. sacra (4 Bde.).

Pembaur, Joseph, geb. 1875 zu Innsbruck, studierte bei seinem Vater Joseph P. (1848–1923), einem trefflichen Nachromantiker, sowie in München bei → Rheinberger und → Thuille und bei Reisenauer in Leipzig. P., seit 1921 Prof. an der Münchner Akad. der Tonkunst, ist ein Hauptvertreter des ausdeutenden »poetisierenden Klavierspiels«, für das er auch als Schriftsteller eintritt (Von der Poesie des Kl.spiels 1910 [1912], Beethovens Sonaten op. 31/2 und op. 57 [1915]).

Pembaur, Karl M., geb. 1876 zu Innsbruck, Organist u. Dirigent in Dresden, schrieb hauptsächlich Vokalmusik (Messen, geistl. Sonette f. 5 St. u. Klavier, Männerchöre). Gest. 1939.

Pentatonik (griech.), Fünfstufigkeit, ist in zahlreichen alten Musikkulturen (China, Griechenland) eine Vorstufe der Siebenstufigkeit. Die fünfstufigen chin. Leitern werden durch Quintschritte bestimmt:

F	G	A	C	D	F
(1.	3.	5.	2.	4.	Quintschritt)

Die in diese »halbtonlose« P. eingeschobenen Durchgangstöne H und E (7. und 6. Quintschritte) führen zur siebenstufigen Leiter. Wie in vielen orientalischen Musikkulturen ist die P. auch in der alten europäischen, vor allem in der → Nordischen Musik nachgewiesen worden. – Lit.: Robert Lach, Die vergleichende MW., 1924; Max Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, 1921; H. Riemann, Folkloristische Tonalitätsstudien, 1916.

Pepping, Ernst, geb. 1901 in Duisburg, dtsch. Komp., schrieb u. a. viel KM. (Choralmesse, Kl. Messe, Choralvorspiele, Choralsuite), Chorwerke, Konz.e für Bratsche und 12 Instr.e; Klar., Pos. und 6 Soloinstr.e; Kontrabaß und 8 Instr.e; Orch.partita, Kammermusikwerke.

Pepusch, Joh. Christoph, 1667 in Berlin geborener Komp. aus dtsch. Pastorenfamilie, gehörte seit 1700 zu den führenden Persönlichkeiten des engl. Musiklebens der Händel-Epoche (Händels Vorgänger als MD. des Herzogs von Chandos, 1715–1723 MD. des Lincoln's Inn Field-Theaters, 1737 Organist am Charter House), gest. 1752. Er

schrieb beachtenswerte Chorkompos.en, Konz.- und Kammermusik, mehrere Masques (Venus und Adonis, Apollo und Dafne, Der Tod der Dido u. a.) und (mit J. Gay) die Opernsatire The beggar's opera (Bettleroper, Neuausgabe 1912), die ihre scharfe Spitze auch gegen Händel richtete. – Lit.: Fr. Chrysander, Händel, Bd. II.

perdéndosi, ital., sich verlierend, abnehmend.

Pergolesi, Giovanni Battista, 1710 zu Jesi geboren, der genialste Musiker aus der Generation der ital. Neuerer von 1700 bis 1710, war Schüler des neapolitanischen Cons. dei poveri, wo er hauptsächlich bei Feo und → Durante studierte. Das Schaffen P.s, der schon 1736 starb, verteilt sich gleichwertig auf die Kreise der Oper (darunter 7 komische Opern), die Oratorien und KM. (darunter das bekannte Stabat mater) und die Instrumentalmusik (Triosonaten, Kl.werke, Sinfonien, V.konz.). Als Meister der Opera buffa, aus der die »Serva padrona« von 1733 (Die Magd als Herrin) als ein Juwel hervorleuchtet, führte er die von → A. Scarlatti ausgehende Entwicklung der unmittelbar aus der realistischen Volkskomödie herauswachsenden Gattung auf ihren ersten Gipfel. Einzigartig wie der lebensprühende Dialog ist auch die auf die Durcharbeitung kleiner und kleinster Motiveinfälle gestellte instrumentale Technik. Als Ausdrucksmusiker aber ist P. der Künder eines neuen Zeitgefühls, das gerade über ihn, den Weichen, Graziösen Zärtlichen, zu einem musikalischen Weltgefühl sich weitete. So gelang ihm als einem der ersten der volle Durchbruch durch die technische wie geistige Gebundenheit des Barocks. Neuausgaben: La Serva padrona von → H. Abert u.v.a., La finta pollacca (Radiciotti, 1914), Maestro di musica (Schering, 1928), Livietta e Tracolo (Intermezzo) (hrsg. von A. Toni, in I Classici, Milano), Triosonaten (Riemann, Coll. mus.), V.konz. (Wunderhorn-Verlag). – Lit.: G. Radiciotti, Giovanni Battista P., 1931; A. della Corte, L'opera com. ital. I, 1923.

Peri, Jacopo (1561–1633), Schüler Malvezzis, Intendant am mediceischen Hof, gehört zu den bedeutendsten Köpfen der jungen Florentiner Oper. Bei den Florentiner Intermedien und Konz.en von 1589 war er schon mitbeteiligt, gleichzeitig mit seinem Rivalen → Caccini vertonte er → Rinuccinis Operntexte Dafne (1594) und Euridice (1600). P., wie auch Caccini von Hause aus Sänger, hat der jungen rezitativischen Schreibweise in seinen späteren Werken (Opern und Solokantaten [Le varie musiche, 1609]) so viel an Sangbarkeit mitgegeben, wie es sich mit den strengen Grundsätzen der Florentiner Neuerer vertrug. S. auch Oper.

Periode, griech., in der musikalischen Terminologie des 19. und 20. Jhts. das »normative Grundschema« (Riemann) der musikalischen Formen. Als solches liegt es eindeutig der Tanzmusik, dem schlichten Lied wie vor allem der klassischen Musik zugrunde seit den streng symmetrischen Formen des galanten Stils.

Perosi, Lorenzo, geb. 1872 zu Tortona, von 1898 bis 1915 Dir. des Chores der Sixtina, schrieb 13 Oratorien, die zum Teil wieder an das alte liturgische Oratorio

anknüpfen, und zahlreiche Kirchenkompos.en.

Perotinus (Magister), der mit dem Beinamen »der Große« geehrte Km. B. Mariae virginis in Paris und der größte Komp. der alten Kunst (Ars antiqua) des 13. Jhts. Er erweiterte die stilistischen Grenzen des → Discantus und des → Organum und ist einer der ersten Vertreter der jungen → Motette. Hauptquelle das von P. umgearbeitete Magnus liber organi. Neudruck von Einzelkompos.en in den meisten großen Musikgeschichtswerken. Vierst. Organum »Sederunt principes« (1930). – Lit.: Fr. Ludwig, P. magnus, AfMW III; J. Handschin, Perotinus, Schweiz. Jb. für MW II; A. Gastoué, Les primitivs de la mus. franç., 1922.

pesánte, ital., schwer, wuchtig.

Pestalozzi, Heinrich, geb. 1878, schweiz. Gesangspädagoge und Komp., wirkte 10 Jahre als Gesanglehrer in Berlin und seit 1917 am Zürcher Kons., schrieb Lieder und Chorwerke (Lied von der Sehnsucht, Kosmisches Mysterium). P. veröffentlichte auch mehrere gesangspädagogische Schriften (Individuelle Stimmbildung, Die deutsche Bühnenaussprache im Gesang).

Petersen, Wilhelm, 1890 geborener dtsch. Komp., Schüler von → Klose, Louis und → Mottl, hess. Staatspreisträger von 1926, schrieb u. a. mehrere Sinfonien, Sinfonietta für Kammerorch., Kammermusik, Chorwerke (Hymne, Gr. Messe), Musik zu den »Vögeln« von Aristophanes, Hebbel-, Eichendorff-Lieder.

Peterson-Berger, Olof Wilhelm, geb. 1867, schwed. Komp. und Musikschriftsteller (Kritiker), studierte in Stockholm und Dresden (→ Kretschmer und H. Scholz). P., dessen Eigenart »in der angestrebten Verschmelzung Wagnerscher Harmonik und Kompositionstechnik mit dem schwed. Volkston liegt« (W. Niemann), schrieb u. a. mehrere Bühnenwerke (Das Glück, Ran), Sinfonien (Das Banner, Südlandfahrt Lappland-Sinfonie), Chorwerke, Lieder und poetisierende Kl.-stücke. P. übersetzte mehrere Schriften Wagners sowie Tristan und Isolde ins Schwedische, schrieb in dtsch. Sprache »Wagner als Kulturerscheinung« (1917) und veröffentlichte 2 Bde. Ges. Kritiken (1923).

Petzold (Pezelius, Pezel), Johann Christoph (1639–1694), Leipziger Stadtpfeiffer und Komp. Verschiedene seiner gediegenen Turmmusiken und Suiten veröffentlichte A. Schering in DDT LXIII. Vgl. auch H. Biehle, Musikgeschichte von Bautzen, 1923.

Peurl (Bäuerl), Paul, österr. Organist in Horn und Steyr (1601–1625), ist neben → Schein einer der besten Vertreter der frühbarocken Variationensuite. Auswahl seiner Suiten in DTÖ LXX.

Pfeiffer, Hubert (1891–1932), blinder rhein. Organist und Komp., schrieb u. a. große Chorwerke (»Gesang zur Sonne« nach Worten von Carossa, Motetten, Orchestergesänge), Kirchen- und Kammermusik.

Pfitzner, Hans, einer der größten Komp.en der Gegenwart, wurde 1869 als Sohn dtsch. Eltern in Moskau geboren, studierte bei seinem Vater, am Hochschen Kons. in Frankfurt, wie auch bei → H. Riemann. Er war in verschiedenen Dirigentenstellungen tätig, bevor er 1908 als Städt. Operndirektor (zugleich Leiter

des Kons.s) nach Straßburg ging (Prof. Dr. phil. h. c. der Universität). Nach dem Kriege übernahm er nach vorübergehender Wirksamkeit als Dir. des Münchner Konzertvereins eine Komp.s-Meisterklasse an der Berliner Akad. und ging 1931 in gleicher Eigenschaft an die Akad. der Tonkunst in München. P., der »das Aufdecken der Mysterien des nationalen Seelenlebens« die Mission der dtsch. Romantik genannt hat, nahm selbst einen Teil dieser Sendung des dtsch. Geistes in schwerer Zeit auf sich. In einer Musikepoche, in der die modischen Richtungen sich jagten und schnell verbrauchten, hatte er den Mut und die Kraft, ganz ein Eigener zu sein, ein Schöpfer, der auch aus »den starken Runenzügen einer versunkenen Gedankenwelt« (Der arme Heinrich, Palestrina) sich die Gestaltungsmittel eines durchaus die Gegenwart bejahenden Ausdrucksstiles schuf. Er, der so oft als »Wagnerianer« von seinen Gegnern abseits gestellt worden war, hatte Wagners Warnung, seiner »Richtung« blind zu folgen, genau verstanden, und er blieb nur sein Jünger im Geiste, im Ideal. Von der Reminiszenz und von der Wagnerschen Stilkopie aber hielt er sein Schaffen frei. Auch als Musikschriftsteller und als schneidiger Musikpolitiker, der allen zersetzenden Mächten kühn den Kampf ansagte (Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz, Futuristengefahr) ist P.s Wirken von größter Bedeutung. Hauptwerke: Für die Bühne: Der arme Heinrich (1891–1893), Die Rose vom Liebesgarten (1897 bis 1900), Palestrina (eigene Textdichtung, 1912–1915), Das Christelflein (1917), Das Herz (1931), Musik zu Ibsens Das Fest auf Solhaug (1889–1890), Musik zu Kleists Käthchen von Heilbronn (1905). Chorwerke: Von dtsch. Seele (Eichendorff-Texte), Das dunkle Reich. Etwa 110 meistens hochbedeutende Lieder. Instrumentalwerke: Kammermusik (Vc.-sonate op. 1, Kl.trio op. 8, Streichqu. op. 13, Kl.quint. op. 23, V.sonate op. 27, V.konz. op. 34, Kl.konz. op. 39, Streichqu. op. 36, umgearbeitet zur Sinfonie). Bearbeitungen und Neuausgaben: E. T. A. Hoffmanns Undine (Kl.A.), Marschner (Templer, Hans Heiling, Vampir), zwei Balladen von Loewe für Orch. u. a. Ges. Schriften, 3 Bde. (1927 bis 1929). – Lit.: W. Abendroth, Hans P., 1935; Derselbe, Dtsch. Musik der Zeitwende (Bruckner-Pfitzner), 1937; P. N. Coßmann, Hans P., 1904; R. Louis, Hans P., 1909; A. Seidl, Hans P., 1920; C. Wandrey, Hans P., 1922; E. Kroll, Hans P., 1924; W. Lüttge, Hans P., 1924; K. Halusa, P.s musikdramatisches Schaffen, Diss. Wien 1929.

Phantasie → Fantasie.

Philidor, der Zusatzname der alten franz. Musikerfamilie Danican. André D.-P., gest. 1730, Kammermusiker und Bibliothekar, legte eine 70 Bde. umfassende Sammlung der seit Franz I. am franz. Hofe gebrauchten Tanzmusik an. François-André D.-P. (1726–1795), einer der bekanntesten Schachspieler seiner Epoche und hervorragender Meister der Opéra comique, führte ihr, ohne ihre nationalfranz. Haltung zu verändern, den Reichtum der Mannheimer Instrumentalmusik erstmalig zu. Seine Hauptopern: Le maréchal ferrant, Le sorcier,

Ernelinde, Tom Jones (nach Fieldings Roman), La Rosière de Salancy, La nouvelle école des femmes. – Lit.: G. E. Bonnet, Ph. et l'évolution de la mus. franç. au 18ᵉ siècle, 1921; G. Cucuel, Les créateurs de l'opéra comique franç., 1914.

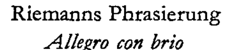
Philipp, Franz, geb. 1890 zu Freiburg i. Br., Begründer der bad. Orgelschule und seit 1924 Dir. der Karlsruher Musikhochschule und Leiter des dortigen Bachvereins. Er schrieb u. a. zahlreiche Chorwerke (Deutschlands Stunde, Friedensmesse, Weihnachtsevangelium, Eichendorff-Zyklus für MCh., Horn, Orgel und Pos., Alemannische Lieder für MCh.), Marionettenspiel »Kalasiris« von Pocci, Liederkreise (S. Elisabeth, Gottes Lob aus Kindermund), Lieder, Orgel- und Kl.stücke.
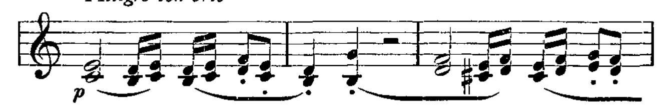
Philippi, Maria, geb. 1875 zu Basel, hervorragende, von → J. Stockhausen und P. Viardot-→ Garcia geschulte Altistin, bes. geschätzt als Oratoriensängerin, von 1925—1938 Prof. an der Hochschule für Musik in Köln.

Philosophie der Musik umgibt die Tonkunst mit einer weit umfassenderen Fragestellung als die → Musikästhetik. Vgl. den Art. → Musik.
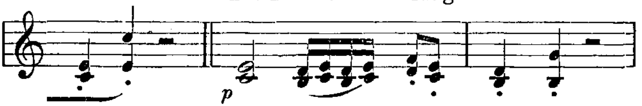
Phonograph → Schallplatte.

Phrasierung ist die Abgrenzung der einzelnen Phrasen, d. h. Sinneinheiten, des Tonstückes. Da die Komp.en diese Sinneinheiten durchaus nicht immer durch Zeichen (Bögen) eindeutig festgelegt haben, will die Ph.lehre das Versäumte durch ihre Deutung und Bezeichnung nachholen. Die Ph.zeichen sind Bögen, die heute meist – um sie als Zusätze kenntlich zu machen – in Klammer gesetzt werden. Den Anfang der Ph. machten → Momigny und bes. → Anton Reicha in seiner Melodielehre (Traité de mélodie, 1814), den konsequentesten Ausbau zu einer methodischen wie praktischen Ph.lehre unternahm → Hugo Riemann. Im Kampf gegen den Schlendrian der Abgrenzung nur von Taktstrich zu Taktstrich bezeichnete er die Auftaktigkeit (Leicht-Schwer-Verhältnis) als die Urzelle der Musik, und überspannte nun seinerseits diesen Gedanken so, daß er in seinen Ph.angaben die »auftaktige Ph.« restlos durchführte. Auch da, wo eine solche auftaktige Deutung offensichtlich gegen den klar zum Ausdruck gebrachten Willen des Komp.en stand, wie im Hauptthema des ersten Satzes aus Beethovens op. 2 Nr. 3:



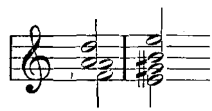


Beethovens Phrasierung



Lit.: H. Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik, 1884; Derselbe, Vademecum der Ph., 1900; Derselbe, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, 1902; Derselbe, Präl. und Studien I und II; M. Lussy, Traité de l'expression (Die Kunst des musikalischen Vortrags), 1886; Th. Wiehmayer, Musikalische Rhythmik und Metrik, 1917; H. Keller, Die musikalische Artikulation, 1926; H. Waltz, Musikalische Vortragslehre, 1936.

Phrygisch, in der griech. Musik die Oktavgattung d^1 bis d, in der hochmittelalterlichen Tonkunst dagegen die Skala e f g a h c d e. Das strenge, ernste Ph. galt als heroische Tonart. Da das Ph.e keinen Leitton (dis) hatte, wegen der für die damalige Zeit nicht zulässigen Zusammenklänge, so blieb der phrygische Schluß → – Kadenz nach heutiger Terminologie – ein Halbschluß:



piacere, a, ital., nach Belieben.

piacevole, ital., lieblich, gefällig.

piangendo, ital., klagend, weinend.

Pianino (Diminutiv von Piano), kleines Klavier.

piano, ital., 1) leise (Abk. p), pianissimo (pp), sehr leise; 2) P., Abk. von (ital.) Pianoforte = Klavier.

Piccini, Niccolò (1728–1800), einer der größten und fruchtbarsten ital.en Opernkomp.en des 18. Jhts., studierte am Neapler Cons. S. Onofrio bei → Leo und → Durante und trat 1754 mit seiner ersten Oper »Le donne dispettose« an die Öffentlichkeit. 6 Jahre später schenkte er der Buffa eines ihrer Glanz- und Zugstücke, die »Cecchina« (La buona figliuola), eine Aschenbrödeloper, in der Empfindung und Komik in genialer Weise ineinander verwoben sind. Il cavaliere per amore, La molinarella, La finta giardiniera u. a. Opern schlossen sich mit solchen der Seria (Il gran Cid, Catone, Cesare e Cleopatra usw.) zu einer Kette von Erfolgen zusammen. »Die Art, wie er manchmal aus ganz bescheidenem, oft direkt prosaischem Material ganze Sätze mit stolz geschwungenen Melodiebögen herausspinnt, ist schlechthin meisterhaft zu nennen«, sagt Abert von seiner Technik, bes. in der Opera buffa. Ende 1776 siedelte P. nach Paris über, wo er von den Gegnern → Glucks dem dtsch. Meister als Konkurrent entgegengestellt wurde. 1778 ging sein Roland über die Pariser Bühne, 1780 folgte »Atys«, 1781 die »Iphigenie in Tauris«, 1783 »Dido«. In dem Hexenkessel der Opernkämpfe der Gluckisten und Piccinisten stand P. mehr an der Seite des von ihm aufrichtig bewunderten Deutschen denn als Rivale gegen ihn. Ja, der dramatische Funke Glucks sprang sogar noch auf das Spätschaffen des Trefflichen über, dessen letzte Lebensschicksale in Frankreich von Not umdüstert waren. 1800 starb er in der Stellung eines 6. Inspektors des Pariser Cons. Neudrucke der Opern P.s sind ebenso wünschenswert wie die Wiedereinführung seiner Werke in den Spielplan. Werkverzeichnis von Cametti (Riv. Mus. ital., 1901). – Lit.: A della Corte, Piccini, 1928; H. Abert, P. als Buffokomp., Jb. Peters 1913;

H. de Curzon, Les derniers anées de P. à Paris, 1890; Desnoiresterres, Gluck et P., Paris 1875.

pieno, ital., voll; Coro p., voller Chor.

Pierné, Gabriel, geb. 1863 in Metz, Dir. des Colonne-Orch.s und Komp. aus der Schule von → C. Franck und → Massenet, schrieb Opern, Oratorien u. a. große Chorwerke (Der Kinderkreuzzug, 1902), Sinfon. Dichtungen, Kammermusik; gest. 1937.

Pierson, Heinrich Hugo (1816 bis 1873), der Komp. des Liedes »O Deutschland hoch in Ehren«, war kurze Zeit Prof. für Musik in Edinburg, lebte aber seit 1846 in Deutschland. Er schrieb eine Musik zum zweiten Teil des Faust, Opern, Oratorien, Macbeth-Sinfonie, programmatische Ouvertüren, Lieder.

Pijper, Willem, geb. 1894 zu Zeyst, holländ. Komp. und Musikschriftsteller, studierte bei → Wagenaar, seit 1931 Dir. der Musikschule zu Rotterdam. P. gehört dem extremen Flügel der jungholländ.en Musiker an und huldigt dem Konstruktivismus wie der Atonalität in vielen Werken. Er schrieb u. a. mehrere Sinfonien, Chorwerke (Heer Halewijn, Heer Danielken, beide a cappella), Kl.konz., Bühnenmusik zu Sophokles' Antigone, Euripides' Bacchantinnen, Shakespeares Sturm, viel Kammermusik.

Pillney, Karl Hermann, geb. 1896 zu Graz, von Uzielli und → H. Abendroth herangebildeter trefflicher Pianist und beachtlicher Komp. (Kl.werke, Kammermusik, Orch.werke). P. gab die Kl.-sammlungen: Aus der Cembalozeit, Alt-Wien, Altfranz. Meister u. a. heraus, auch bearbeitete er Regers Bach-Variationen für Kl. und Orch.

Pirro, André, geb. 1869 zu St. Dizier, hervorragender franz. Musikwissenschaftler, Prof. an der Sorbonne zu Paris. Hauptwerke: J. S. Bach (1906, dtsch. von Engelke 1910), L'Esthétique de J. S. Bach (1907), D. Buxtehude (1912), H. Schütz (1913), Les clavecinistes (1925) und zahlreiche wertvolle Aufsätze.

Pisendel, Johann Georg (1687 bis 1755), als Dresdner Konzertm. (seit 1728) die vielbewunderte Hauptstütze der von → Hasse geleiteten Hofkapelle, als Geiger Schüler von → Torelli und → Vivaldi. P. gehört zu dem engeren Freundeskreise → J. S. Bachs, der aller Wahrscheinlichkeit nach für ihn seine Partiten und Sonaten für Solovioline geschrieben hat. P. war auch selbst ein trefflicher Komp. für sein Instrument (Neudruck eines V.konz.es in DDT XXIX/XXX), V.sonate (Wunderhorn Verlag).

Pistocchi, Francesco Antonio (1659–1726), ital. Sänger (Kastrat) und Opernkomp., war von 1697–1699 als Km. in Ansbach tätig und begründete kurz darauf seine bald zu Weltruf gelangte Bologneser Gesangschule.

Pitoni, Giuseppe Ottavio (1657 bis 1743), 1708 Km. am Laterna und seit 1719 an der Peterskirche in Rom, ist einer der bemerkenswertesten in seinem Geiste schreibenden Nachfolger → Palestrinas (vgl. K. G. Fellerer, Der Palestrinastil im 18. Jht., 1928, S. 199ff.).

più, ital., mehr.

Pizzetti, Ildebrando, einer der Charakterköpfe der ital. Neuerergeneration von 1880 – er wurde

im gleichen Jahre in Parma geboren –, zeigte sich als Komp. und Musikschriftsteller als ein sich ebensogern großer Tradition verbindender wie gegenwartsnaher Schaffender. Eines seiner Hauptziele war von je das musikalische Drama, »in dem der Musik die Möglichkeit gegeben ist, fortwährend die geheimnisvolle Tiefe der Seelen über die Grenze hinaus zu offenbaren, die die Dichtung nicht überschreiten kann«. Hauptopern: Fedra (d'Annunzio), Debora e Jaele, Lo straniero, Orseolo, ferner Bühnenmusiken (La nave, La Pisanella), Ouvertüren, Chorwerke, Kammermusik, Lieder. – Lit.: M. Rinaldi, Ildebrando P., 1930; G. M. Gatti, Ildebrando P., 1935.

pizzicato, Abk. pizz., ital., gezwickt. Vorschrift für die Streichinstrumentenspieler, nicht mit dem Bogen zu spielen, sondern die Saiten mit den Fingern der rechten Hand anzureißen.

Plagaltonart, Plagalschluß, → Kirchentonarten.

Plato (427–347 v. Chr.), der große griechische Philosoph, gab seine wichtigsten Ausführungen über Musik im 3. und 10. Buch seines Werkes: Der Staat (Politeia). Zur Vermeidung der bes. von den »schlaffen Tonarten« her drohenden Gefahren verankerte er die Pflege der Musik fest in seinem strengen staatlichen Erziehungssystem. In diesem derart gesicherten Staatswesen bildete die musische Kunst dann eine Grundlage der griech. Erziehung. S. auch Griechische Musik.

Platti, Giovanni, ital. Komp. des 18. Jhts., um 1740 Kammermusiker des Bamberger Fürstbischofs, einer der am Aufbau des → galanten Stils mitbeteiligten Musiker. 2 Fl.sonaten, hrsg. von Ph. Jarnach, 1931. Vgl. E. Bücken, Die Musik des Rokoko und der Klassik; Engel, Das Instrumentalkonzert.

Pleyel, Ignaz (1757–1831), einer der »göttlichen Philister« W. H. Riehls, Schüler von → Wanhall und → J. Haydn, schrieb in seinen Anfängen als Sinfoniker und Kammermusikkomp. so gut, daß Mozart meinte, er werde einmal der Mann sein, »uns Haydn zu remplacieren« (Brief vom 24. April 1784). Seit aber der einstige Km. des Straßburger Münsters im Jahre 1795 in Paris einen Musikverlag und später noch eine Kl.fabrik gründete, sank seine Komp.enleistung alsbald zur modischen Vielschreiberei hinab. – Lit.: W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe I; J. Klingenbeck, I. P. und seine Kompos.en für Streichqu., Diss. München 1926.

Plüddemann, Martin, einer der besten Meister der dtsch. Ballade, wurde 1854 zu Kolberg geboren, Schüler des Leipziger Kons.s und von J. Hey in München, wirkte seit 1890 als Gesanglehrer an der Musikschule zu Graz (gest. 1897). Die Ballade ist ihm – nach seinen Angaben – vor allem musikalische Erzählung, deren Gestaltung, d. h. »plastisch klare Form des musikalischen Ganzen und unmittelbar sinnfällige Wiedergabe des einzelnen Wortes« stark durch das Vorbild Wagners beeindruckt ist. Ausgabe seiner Lieder, Balladen und Gesänge in 9 Bdn. – Lit.: L. Schemann, M. P. und die dtsch. Ballade, 1930.

Pocci, Graf Franz (1807–1876). Als romantischer Universalist ist der Münchner Dichter, Zeichner und Komp. ein kleiner Neben-

gänger E. T. A. Hoffmanns, der aber den Schatten des Dilettanten nicht ganz zu überspringen vermochte. Er schrieb Singspiele (für das Kasperltheater), Chöre, Kl.-sonaten und Lieder. – Lit.: R. Schumann, Ges. Schriften I; K. Pastor, Fr. P. als Musiker, Diss. München 1932.

Pochette, franz., Taschenvioline auch Quart-, Tanzmeistergeige, eine Miniaturform der V., meist in c′ g′ d″ a″ gestimmt. – Lit.: D. Fryklund, Studien über die P., 1917.

poco, ital., wenig, poco à poco, nach und nach.

Polka, ein ursprünglich böhm. Tanz im schnellen, geradtaktigen Zeitmaß, der vor etwa 300 Jahren sich in Polen einbürgerte.

Polnische Musik. Nachdem der Begriff der P. M. lange mit dem Glanz des Namens → Chopin allein verbunden schien, setzte erst zu Anfang unseres Jahrhunderts ihre weitergreifende Erschließung ein. Sie offenbarte, daß Polen, das bis zur ersten Hälfte des 15. Jhts. nur die Zwei- und Dreistimmigkeit kannte, um 1450 den vierstimmigen Tonsatz zu pflegen begann. Aus der beherrschenden Krakauer Musikkultur des 16. Jhts. ragt der Name des Sebastianus Felstinensis hervor, des »ersten poln. Niederländers« (Chybinski), eines ebenso bedeutenden Praktikers wie Theoretikers. Die Weiterentwicklung führt zur vollen Beherrschung des niederländischen Kontrapunkts (Venceslaus v. Samter, Martin Leopolita) wie der ital. Polyphonie (Thomas von Szadek, geb. 1550, Nikolaus Gomólka). Auch die Anfänge einer beachtlichen weltlichen Musik liegen in diesem Jahrhundert. → M. Prätorius erwähnt schon »ausbündige treffliche« poln. Geigenkünstler, von denen im Frühbarock bes. der auch am Berliner Hofe tätige Adam Harzebski bekannt wurde. Als Schöpfer der poln. Oper gilt Matthias Kamieński (1734–1821), dessen »Nedza Uzczesliwiona« (Glück im Unglück) im Jahre 1778 im Warschauer Nationaltheater aufgeführt wurde. Weitere Komp.en der klassisch-romantischen Epoche: J. Kozlowski (1757–1821), Chopins Lehrer Jos. Elsner (1769–1854), Anton Fürst Radziwill (Musik zu Goethes Faust und zur Ersten Walpurgisnacht), K. K. Kurpinski, der Schöpfer von 26 poln. Opern. Neben → Chopin, dem größten Musikgenie Polens, stehen noch als Generationsgenossen kleineren Formates J. F. Dobrzynski (1807–1865) und St. Moniuszko (1819–1872), dessen Schaffensschwerpunkt in der Oper liegt. Nach ihnen traten als namhafte Komp.en hervor: L. Zeleński, M.Moskowski, R.Statkowski. Mit M. Karlowiz, Ludomir Rozycki, A. Szeluta u.a. trat eine jungpoln. Neuerergruppe in die Erscheinung. Noch weiter in die Moderne hinein führt das Schaffen des 1882 geborenen Karol Szymanowski. Hauptvertreter der meist von → Th. Leschetizky geschulten poln. Kl.virtuosen: → I. Paderewski, → R. Koczalski, B. v. Pozniak. Wie für Chopin, so ist für zahlreiche poln. Komp.en die Volksmusik und ganz bes. die nationale Tanzmusik eine Quelle der Anregung geworden. In den alten Volkstänzen → Krakowiak, → Kujawiak, Oberek, → Masurek, Polnez (→ Polonaise) pulst der Urrhythmus der P. M. bald schwermütig, bald hinstürmend

und feurig, bald wieder vornehm und gemessen oder in jenem ritterlichen Schwung, der durch Chopins Polonaisen zu einem weltbekannten Nationalrhythmus geworden ist. – Lit.: Polinski, P. M. im Umriß, Lemberg 1907; A. Chybiński, P. M. und Musikkultur des 16. Jhts. in ihren Beziehungen zu Deutschland, SIMG XIII; Derselbe, Die Musikbestände der Krakauer Bibliothek von 1500 bis 1650, SIMG XIII; H. Opiénski, La mus. pol., Paris 1929; F. Starczewski, Die poln. Tänze, SIMG II; B. Wojcik-Kreupulian, Die poln. MW., Slav. Rundschau IV.
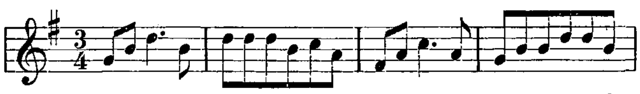
Polonäse (ital. polacca), ursprünglich (Krönungsfeier des Königs Heinrich am 15. Febr. 1574) ein langsamer Schreittanz. Als alter Volkstanz ist die P. oft ein Vortanz, an den sich Mazur, Kujawiak, Oberek als weitere Tänze anschließen. Einer ihrer späteren Hauptrhythmen ist:

Ponchielli, Amilcare (1834 bis 1886), Kompos.lehrer am Mailänder Kons., von dessen zwischen 1856 (La promessi sposi) und 1885 (Marion Delorme) geschriebenen Opern heute nur noch La Gioconda lebendig geblieben ist.

Ponticello (ital. Brückchen, Steg) sul. p. Vorschrift für die Streichinstrumentenspieler, am Steg zu spielen, wodurch eine eigenartige Geräuschfarbe erzielt wird.

Porpora, Nicola (1686–1766), ital. Komp., Sänger und Gesangspädagoge, der u. a. den berühmten Kastraten → Farinelli unterrichtete, lebte abwechselnd in seinem Vaterland, in London, wo er 1733–1736 als Opernrivale →Händels auftrat, und in Deutschland. Während seines Wiener Aufenthaltes von 1745 bis 1747 war → Haydn sein Schüler, 1748 ging er als Km. nach Dresden; wo er bis 1752 neben → Hasse tätig war, der ihm 1750 als Opernkm. übergeordnet wurde. Als Vokalkomp. von 53 Opern, 6 Oratorien und Kirchenwerken verleugnet P. seine virtuose Sänger-

Volkstümliche Polonäse



usw.

Lit.: L. Kamienski, Neue Beiträge zur Entwicklung der P. bis Beethoven, Wien 1927.

Polyphonie → Kontrapunkt.

Polyrhythmik, Verbindung von mehreren Rhythmen.

Polytonalität, Viel- oder Mehrtonartlichkeit, ein Begriff der neuesten Musiktheorie für gleichzeitig erklingende tonartliche »Beziehungskomplexe«.

herkunft nicht, hier ist er äußerlich, oft flach und kaum einer Belebung mehr wert. Weit besser sind seine Kammerkantaten und vor allem seine Instrumentalwerke (6 Sinf. da camera, 12 V.sonaten, Triosonaten, Kl.werke). Neudrucke in den Sammelwerken von Alard, Moffat, Schering, Riemann.

Portamento, ital., das Tragen der St. (portar la voce). »Die St. tragen

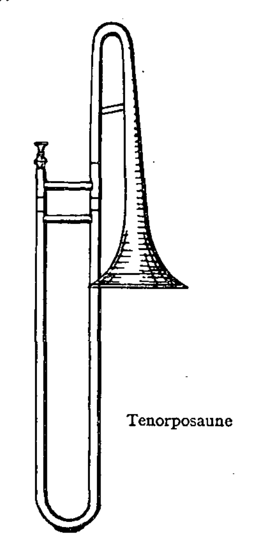
heißt, mit beständigem, an Stärke zu- und abnehmendem Aushalten, ohne Aufhören und Absetzen eine Note an die andere schleifen« (Tosi-Agricola, Anleitung zur Singkunst). Diese Gesangsmanier wurde auch auf Instr.e, bes. Streichinstr.e, übernommen.

Portativ (Organetto), die bes. in der Renaissance beliebte kleine »tragbare« Orgel ohne Pedal. – Lit.: H. Hickmann, Das P., 1937.

portato, ital., getragen. (Vgl. Abb. im Anhang.)

Portugiesische Musik. Die P. M. hatte wegen der dynastischen Beziehungen im Mittelalter starke Querverbindungen mit der franz.-burgundischen und seit dem 16. Jht. solche mit der span. Tonkunst. → Chaconne, → Folia, → Moreska, diese als span. geltenden Tänze, gehören auch der alten portug. Volksmusik an. In der Hochrenaissance und im Frühbarock blühte Portugals Tonkunst durch Damian a Goes, den schon von Ambros den großen Italienern an die Seite gestellten Manuel Cardoso aus Frontiera, dann durch J. L. Rebello, Diego Melgaço u. a. In Vic. Lusitano, der 1553 sein Kontrapunktlehrbuch herausgab und einen gelehrten Wettstreit mit → N. Vicentino ausfocht, besaß Portugal einen bekannten Musiktheoretiker, in Padre M. R. Coelho einen bedeutenden Orgel- und Kl.-meister (Flores de musica 1620). Das von João V. erneuerte Musikleben Portugals nahm seit der Berufung des Neapolitaners D. Perez als Hofkm. einen großen Aufschwung, der über Sousa Carvalheo anhielt und durch das Schaffen von Marcos Antonio de Portugal (P. da Fonseca von 1762 bis 1830) in seine höchste Spitze auslief. Das romantische Musikleben hatte Hauptförderer in R. da Costa und J. D. Bomtempo, dem Begründer der Philharmonischen Gesellschaft zu Lissabon und dem ersten Direktor des kgl. Kons.s Als tüchtige Musiker scharen sich Rey Colaço, J. A. Vieira, Moreira de Sa, H. Barga, O. da Silva um die bedeutende Persönlichkeit des Pianisten und Komp.en → Vianna da Motta. Zeitgenössische Musiker: Louiz Costa, Freitas Branco, A. Fragoso, R. Coelho, Fr. de Lacerda. – Lit.: Portug. Volksliedersammlungen, hrsg. von F. O. Milcent, 1793; E. H. v. Kausler, Stuttgart, 1846 bis 1852, P. F. Thomaz, Lissabon 1913; A. Soubies, La musique en Portugal, 1890.

Posaune (ital. und franz. trombone), das von der mittelalterlichen Busine abstammende Blechblasinstr., besitzt eine zur Ver-


Tenorposaune

längerung der Schallröhre dienende Zugvorrichtung, die das Spielen einer Halbtonfolge von etwa 3 Oktaven gestattet. Die in verschiedenen Größen als P.-Chor gebauten P.n wurden im Barockorch. in 4 Arten, im klassischen Orch. in 3 Arten (Altp., Tenorp., Baßp.) verwandt. R. Wagner forderte für das Orch. des »Ringes« die Kontrabaßp. in tief B mit einem Umfang von Kontra – E bis d^1. Die um 1815 erfundene Ventilp. hat die machtvoller und feierlicher klingende Zugp. nicht verdrängen können.

Positiv, die kleine »feststehende« Orgel, Seitenstück zum → Portativ.

Posthorn, das in Kreisform gebaute, leicht ansprechende, in verschiedenen Stimmungen stehende Instr. der Postillone. Mit Ventilen versehen, wurde es zum → Kornett.

Postludium, lat., Nachspiel.

Poulenc, Francis, franz. Modernist (geb. 1899) aus der Neutönergruppe der Six, schrieb Orch.-, Kammer- und Kl.musik, Kl.- und Cembalokonz.e und Ballette (Les Biches). Seine Schilderungskunst durchläuft alle Stadien von der Impression bis zum schärfsten Realismus.

Präambulum, ältere Bezeichnung des Vorspiels.
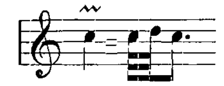
Präludium (ital. preludio, franz. prélude), Einleitungstonstück, bes. vor der Suite und Fuge. In der neueren Musik auch Bezeichnung selbständiger Tonsätze (Chopin, Préludes). Hervorgegangen ist das P. aus der Improvisation der Lautenisten und Organisten, die sich schon im Frühbarock in eine freiere und strengere, imitatorische Art (Fantasia) teilte.

Prätorius, Hieronymus (1560 bis 1629), Hamburger Organist, pflegte als gediegener Motettenkomp. bes. die mehrchörige venezianische Schreibweise. Auswahl seiner Werke in DDT XXIII. – Lit.: B. Friedrich, Der Vokalstil des H. P., Diss. Hamburg 1932.

Prätorius, Michael (1571–1621), thüring. Komp. und Musikschriftsteller, Km. zu Braunschweig-Wolfenbüttel, einer der am Stilumschwung auf dem Gebiete der mehrst. Tonkunst hauptbeteiligten dtsch.en Meister. Sein Hauptwerk – Musae Sioniae von 1605 bis 1610 – umfaßt in 1244 Gesängen motettische Tonsätze, konzertierende Stücke, Kirchenlieder und Instrumentalsätze. »Hier ist der ganze überraschende Klangreichtum (Instrumental- u. Vokalchöre, Wechsel instrumentaler Ritornelle mit Vokalsätzen, virtuosem Sologesang, Generalbaß), aber auch eine alle Möglichkeiten gegebener Verhältnisse durch Besetzungsfreiheiten berücksichtigende Variabilität plötzlich da« (Fr. Blume). P.s dreibändiges Syntagma musicum (1615–1620) ist eine Hauptquelle der frühbarocken Musikpraxis, Instrumentenkunde und Formentwicklung (Neudruck: Bd. II, Publ. der Ges. für MF. Bd. 13, Faksimile-Ausg. m. Einl. v. W. Gurlitt im Bärenreiter-Verlag; Bd. III, hrsg. von Bernoulli 1916). Eine Ges.Ausg. der Werke von P. erscheint seit 1927 unter Leitung von Fr. Blume. – Lit.: Fr. Blume, Michael P., 1929; P. Zimmermann, Zur Biographie des M. P., Braunschw. Jb. 1930.

Pralltriller, auch kurzer Triller oder Schneller, eine durch das

Zeichen 𝆗 geforderte Verzierungsart:



Pratella, Francesco Balilla, geb. 1880, Schüler von Mascagni und Cicognani, seit 1910 Dir. des Istit. mus. zu Lugo, gab mit seiner Musica futuristica per orchestra (1911) das zeitweilige Losungswort einer ital. Neuerer-Musik heraus. Er schrieb Opern, zum Teil auf eigene Texte (La Sina d'Vargöun, L'aviatore Dro), Kammermusik, Kl.stücke und Gesänge. Auch veröffentlichte er theoretische (Teoria della musica) und musikgeschichtliche Arbeiten (Evoluzione della musica 1910 bis 1918) und gab ältere ital. Kl.musik heraus.

precipitando, ital., stürzend, beschleunigend.

presto, ital., schnell; prestissimo sehr schnell.

Prim, die erste Tonstufe, der Einklang. Durch chromatische Erhöhung bzw. Erniedrigung entsteht die chromatische P. (c-cis c-ces).

Primadonna, die erste Dame, die Vertreterin der ersten Partien der Oper (entsprechend: Primo uomo [Tenor], erster Opernheld).

prima vista, ital., auf den ersten Blick, Vom-Blatt-Lesen der Noten.

prima volta (lat.), das erstemal.

Prinzipalstimmen heißen die bes. sorgfältig gearbeiteten, im Prospekt der Orgel aufgestellten Pfeifen. Die P. sind die Grundlage für die Anlage des gesamten Orgelpfeifenwerks.

Programmusik. Die P. umfaßt die Tonwerke, die bestimmte Vorgänge des seelischen oder äußeren Lebens veranschaulichen wollen. Der Unterschied zur sog. absoluten Musik liegt darin, daß die bestimmten Schilderungen als solche erkannt und erfaßt werden sollen, so daß die Musik als P. immer eine d o p p e l t e F u n k t i o n zu erfüllen hat. Auf dieser Tatsache der doppelten Funktion beruht das Wesen der P. und von ihr nehmen alle Erörterungen um ihre Berechtigung bzw. Verwerfung ihren Ausgang. Die Domäne der P. ist selbstverständlich die Instrumentalmusik, denn bei Vokalmusik von P. zu sprechen hat nur dann Sinn, wenn der Komp. den Text über seine schlichte Wortausdeutung hinaus zur Grundlage einer programmatischen Schilderung nimmt, wie die ital. Madrigalisten der Ars nova und des 16. Jhts. und die franz. Chansonkomp.en der gleichen Epoche. P. hat es zu allen Zeiten und bei allen Völkern gegeben. Eine bes. Vorliebe für realistische Schilderung in der P. haben von je die Franzosen gezeigt. Es war denn auch ein Franzose, → H. Berlioz, der die Ideenmusik Beethovens zur realistischen P. umdeutete. »Dieses erstaunliche Landschaftsgemälde scheint von Poussin entworfen und von Michelangelo gezeichnet zu sein«, sagte Berlioz von der Pastoralsinfonie Beethovens, der er ein bis ins Detail von ihm durchgeführtes Programm unterlegte. Bei Berlioz beginnt die P., die ihre Vorwürfe bis ins kleinste im Sinne eines instrumentalen Dramas (»drame instrumentale«) ausdeutet. In diesem Sinne ist Berlioz der Begründer der modernen P., wie sie von → Fr. Liszt und seiner Schule bis zu → R.

Strauß, ihrem bedeutendsten Vertreter in der Gegenwart, weiter gepflegt wurde. – Lit.: W. Klatte, Zur Geschichte der P., 1905; O. Klauwell, Geschichte der P. von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, 1910; K. Schubert, Die P., 1933; Fr. Liszt, Berlioz und seine Harold-Sinfonie, 1855.

Prohaska, Karl (1869–1927), österr. Komp., studierte bei → d'Albert, → Herzogenberg und → Mandyczewski, seit 1908 (1924 Prof.) an der Wiener Akad., schrieb Orch.-, Kammer-, Kl.- und Orgelmusik, mehrere große Chorwerke, deren wertvollstes die Vertonung der Klopstockschen Frühlingsfeier ist.

Prokofieff, Sergewitsch, russ. Komp. (geb. 1891), Schüler von Ljadow, Rimski-Korssakow und Tanejew, schrieb zahlreiche Instrumentalwerke (Sinfonien und sinfonische Dichtungen, 3 Kl.-konz.e, V.konz., Skythische Suite, Ouvertüre über jüd. Themen, Kammermusik), mehrere Opern (Die Liebe zu den drei Orangen) und Ballette. »Im Grunde genommen weist P. wenig charakteristisch russ. Eigenschaften auf, wenn man nicht ein gewisses ‚Barbarentum' dafür nehmen will, das in den schroffen und unvermittelten Übergängen seiner Musik zutage tritt« (L. Ssabanejew, Gesch. d. russ. Musik, 1926).

Proportz, der in der sog. proportio tripla, d. h. im dreizeitigen Taktmaß stehende Nachtanz.

Proposta, lat., die beginnende St., die in der imitierenden Schreibweise von der Risposta nachgeahmt wird.

Proprium Missae, die im Verlaufe des Kirchenjahres wechselnden Teile der → Messe, Gegensatz: Das Ordinarium.

Prosa → Sequenz.

Proske, Karl (1794–1861), Regiments-Chirurgus in den Befreiungskriegen, später Theologe und als Sammler von etwa 20000 Bänden einer der Hauptförderer der »alten« Musik. Seine Sammlungen bilden den Grundstock der heutigen P.schen Musikbibliothek in Regensburg (Karl Weinmann in der Festschrift für R. v. Liliencron, 1910). P. veröffentlichte u. a. die Ausgaben Mus. divina (1853ff.) und Selectus novus missarum (1855ff.). – Lit.: D. Mettenleiter, Karl P., 1868; K. Weinmann, Karl P., 1909.

Prosodie, griech., die Lehre von Quantität und Akzentbetonung innerhalb der Verslehre.

Prosodion, griech., Fest- und Aufzugsgesänge der Griechen, mit Aulosbegleitung.

Protus, vom griech. protos, der erste Kirchenton (dorisch).

Provenzale, Francesco, ein vielleicht mit Fr. della Torre gleichzusetzender Komp. (1673–1701 Dir. des Cons. de Turchini, gest. 1704), der Begründer der sog. neapolitanischen Schule. – Lit.: G. Pannain, Fr. P. e la lirica del suo tempo, RMI 1925. S. auch Oper.

Psalmen sind die Urbestandteile und Grundlagen des christlichen Kirchengesanges sowohl als Sologesang wie als Chorpsalmodie (Wechselchor). Die liturgische Psalmodie bildete verschiedene Tonformeln und Formen (im ganzen fünf) heraus sowie acht Psalmtöne. Die P. haben sowohl in der kath. wie in der evang. KM. alle Stilwandlungen bis zur kunstvollsten mehrst. Vertonung

mitgemacht. Hauptkomp.en der P. in chronologischer Folge seit der Renaissance: → Lasso (Bußpsalmen), → Palestrina (Sacra psalmodia), → Cl. Goudimel (Marot-de Bèzesche P.), → Cl. Le Jeune (u. a. Pseaumes en vers mesurés), → Sweelinck, → H. Schütz (Psalmen Davids und andere P.vertonungen), → B. Marcello (Estro poetico-armonico, 50 P. nach Giustiniani), → A. Caldara, → Händel (Psalmen seit 1707 und Anthems), → J. S. Bach, → Ph. E. Bach, → J. Haydn, → Mozart, → Schubert, → H. → Marschner, → J. Brahms, → M. Hauptmann, → E. F. Richter, → Fr. Liszt. – H. Kretzschmar, Führer II; A. Allgeier, Die altliturgischen Psalterien, 1928; H. v. Lassaulx, Psalmenbuch, 1928. S. auch Kirchenmusik.

Psalterium, ein im Mittelalter viel gespieltes, trapezförmiges, auch dreieckiges Zupfinstr. Prätorius nennt es ein mit den Fingern gegriffenes Hackbrett.

Psychologie der Musik (Tonpsychologie). Die P. d. M. befaßt sich mit den durch Töne erzeugten psychischen Funktionen und seelischen Erlebnissen. Noch → Helmholtz stellte in seiner Lehre von den Tonempfindungen fest, daß der psychologische Teil der Musik und MW. nur unvollständige und zufällige Einzelheiten aufzuweisen habe. Die erste systematische Ausfüllung dieser Lücken gelang → K. Stumpf und seinen Mitarbeitern. Im ersten Band seiner Tonpsychologie unterzog Stumpf die Tonurteile, im folgenden die Zusammenklänge und die mit ihnen verbundenen Einzelfragen einer eingehenden und für die Folge grundlegenden Untersuchung. Die Erweiterung über den Kreis der Erforschung der Elemente hinaus nahm dann bes. die psychologische Musikästhetik vor, die in den Kämpfen gegen den musikal. Formalismus schnell erstarkte. Ihre Hauptuntersuchungsobjekte sind die Probleme des musikalischen Ausdrucks, die Tonerlebnisse, die psychologischen Voraussetzungen und Tatsächlichkeiten des musikalischen Gestaltens, die psychologische Struktur des Musikers und Komp.en (Musiker-Komp.en-Typen). Neuestens ist von psychologischer Seite gefordert worden, daß »die psychologische Forschung sich mehr noch als bisher in das Gebiet der musikalischen Formen vorwagt und einzelne musikalische Kunstwerke, die ohne besondere virtuose Schulung durchsichtig und zugänglich sind, mit dem ihr zu Gebote stehenden methodischen Rüstzeug analysiert und dieserart Musterbeispiele einer auf das wissenschaftlich Haltbare sich beschränkenden, aller Mythologie und Dialektik sich peinlichst enthaltenden Begriffsbildung zu schaffen sucht« (H. Schole, Tonpsychologie und Musikästhetik, 1930). – Lit.: C. Stumpf, Tonpsychologie, 2 Bde., 1883–1890; G. Révész, Zur Grundlegung der Tonpsychologie, 1913; Fr. Brentano, Von der psychologischen Analyse der Tonqualitäten, Leipzig 1907; F. Reuter, Das musikalische Hören auf psycholog. Grundlage, 1925; E. R. Jaensch (mit Lachmund und Rothe), Untersuchungen über Grundfragen der Akustik und Tonpsychologie, 1929; H. Jancke, Musikpsychologische Studien, Arch. f. Psychol. Bd. 62, 1928; J. Bahle, Der musikalische

Schaffensprozeß, 1936; K. Herbst, Musikpsychologie und MW., Acta mus. 1932.

Puccini, Giacomo, der erfolgreichste ital. Opernkomp. seit Verdi, wurde 1858 zu Lucca als Sohn einer alten Musikerfamilie geboren und trat nach mehrjährigem Studium bei Bazzini und Ponchielli im Jahre 1884 mit »Le Villi« in Mailand (Teatro dal Verme) an die Öffentlichkeit. An die Oper Edgar von 1889 schließt sich die Kette der Welterfolge: Manon Lescaut (1893), La Bohème (1896), Tosca (1900), Madame Butterfly (1900 ohne Erfolg in der Mailänder Scala, Neufassung 1904), La Fanciulla del West (Das Mädchen aus dem goldenen Westen, New York 1910). Einakter: Il Tabarro, Suor Angelico, Gianni Schicchi (New York 1918). Die unvollendete »Turandot« – P. starb über der Arbeit 1924 – wurde von Alfano ergänzt (Uraufführung Mailand 1926). Die Wirkungsmittel P.s sind grundsätzlich dieselben wie beim jungen und mittleren Verdi, zupackender Bühnenrealismus u. eine immer in Führung bleibende, schwungvolle, um jeden Preis klingende Melodie, die nie durch eine »komplizierte« Harmonik verunklart wird. P.s harmonische Kühnheiten, z. B. in der Bohème, sind Harmlosigkeiten gegenüber dem, was die franz.en Impressionisten, von der dtsch. Gleichzeitigkeit ganz zu schweigen, wagten. – Lit.: A. Fraccaroli, La vita di P., 1925 (auch dtsch. Übersetzung); A. Bonaventura, Puccini, 1924; G. Adami, Puccini, 1935; K. G. Fellerer, Giacomo P., 1937.

Pugnani, Gaetano (1731–1798), bedeutender ital. Geigenvirtuose aus der Schule von → Somis, bildete seinerseits → Viotti heran und wirkte nach großen Konzertfahrten seit 1770 als Hofkm. zu Turin. Als Komp. von 7 Opern, Sinfonien (»Quintetti«), 24 V.-sonaten und anderen Kammermusikwerken schreibt er ansprechend, vor allem technisch immer befriedigend. – Lit.: A. della Corte, Pugnani, Turin 1931.

Punkt, 1) hinter der Note: Zeichen der Verlängerung um die Hälfte des Wertes; 2) über der Note: Zeichen für Staccato-Vortrag (→ staccato); 3) als Punctum divisionis in der Mensuralnotation Trennungszeichen, dem späteren Taktstrich einigermaßen vergleichbar.

Purcell, Henry, der größte, 1658 zu Westminster geborene Tonsetzer Englands, studierte bei P. Humfrey und J. Blow und wurde 1680 Organist an der Westminsterabtei und 2 Jahre später an der kgl. Kapelle (Royal Chapel). In dieser Stellung schrieb er Anthems, Hymnen, Psalmen und ein weitberühmtes Tedeum, Werke von großer, schwungvoller und edler Haltung. P. hat nicht weniger als 54 Bühnenwerke geschrieben, die aber nur in den späteren Kompos.en einen größeren Mitanteil der Musik bekunden, so daß sie dann als »Halbopern« passieren können. Es sind außer dem in dieser Hinsicht alleinstehenden Theodosius (1680) Dioclesian von Beaumont und Fletscher (1690), Dryden's King Arthur (1591), eine Bearbeitung von Shakespeares Sommernachtstraum als The Fairy Queen (1692) sowie The Indian Queen (1695, Dichtung von Howard und Dryden) u. a.

Einzig das für eine Schulaufführung geschriebene Werk Dido and Aeneas von 1688 ist eine wirkliche Oper und auch eine außerordentlich wirkungsvolle Oper. Auch in seiner Kammer-, Orgel- und Kl.musik zeigt P. sich als Komp. von hohem Rang. Eine Ges.Ausg. wird seit 1876 durch die engl. P.-Gesellschaft veröffentlicht. Außerdem zahlreiche Einzelausgaben: Chöre in Blumes Chorwerke (1932), 12 Triosonaten (Augener), Fantasien (Nagels Arch. Nr. 58), Werke für Streicher (hrsg. von Höckner [Kallmeyer]) usw. – Lit.: D. Arundell, Henry P., 1927 (dtsch. von Draber 1929); W. H. Cummings, Purcell, 1882 und 1923; E. Dent, Foundations of the engl. opera, 1928; P. E. Svanepoel, Das dramatische Schaffen P.s, Diss. Wien 1926.

Pythagoras (um 580–500 v. Chr.), griech. Philosoph, Mathematiker u. Astronom, brachte mit seiner Schule (Archytas, Didymos, Ptolemäus, Euklid u. a.) die Tonkunst in ein System auf mathematischer Grundlage. Dieses pythagoreische Tonsystem beruht auf den am → Monochord festgestellten Messungen, die für den Ganzton das Schwingungsverhältnis 9:8 ergaben. Den beiden pythagoreischen Halbtönen der diatonischen Leiter lag das Schwingungsverhältnis von 256 zu 243 = 1,0535 zugrunde, von P. »Limma« genannt. Die durch Quintschritte gefundene pythagoreische Oktave setzte sich demnach aus fünf Ganztönen und zwei diatonischen Halbtönen (Limma) zusammen, die kleiner als die Hälfte der Ganztöne waren. Der Unterschied, um den die durch 12 Quintschritte gefundenen 6 Ganztöne größer sind als die Oktave, wird das pythagoreische Komma genannt (das übrigbleibende Größenverhältnis 531441:524288).

Q

Quadrille, franz., ursprünglich Tänzerabteilung eines Turniers oder Karussells, im 19. Jht. ein von der Française abzweigender Gesellschaftstanz (getanzt von vier im Viereck aufgestellten Paaren).

Quadrivium, lat., die vier Wissenschaften Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie an den mittelalterlichen Universitäten. Das Trivium (Grammatik, Dialektik, Rhetorik) ergänzte sie zur Ganzheit der sieben freien Künste in der sog. Artistenfakultät.

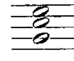
Quantz, Johann Joachim, 1697 im Hannöverschen als Sohn eines Schmiedes geboren, genoß eine denkbar umfassende musikalische Erziehung. Sein Hauptinstr., die Fl., erlernte er bei → Buffardin in Dresden, in der Vortragskunst vieles vom dortigen Konzertm. → Pisendel, die Kompos. bei Zelenka in Wien und bei → Gasparini in Rom. Nach langen Kunst- und Studienfahrten kehrte er 1727 wieder in seine alte Stellung eines Dresdner Kammermusikers zurück, besuchte aber alsbald schon jährlich zweimal die Hofhaltung des preuß. Kronprinzen Friedrich, seines Schülers im Fl.spiel, der ihn 1741 als Hofkomp.en und Kammervirtuosen nach Berlin berief. 300 Konz.e und im ganzen etwa 200 Sonaten und andere Kompos.en für Fl. schrieb er für

den großen König, dem er ein unentbehrlicher Ratgeber in allen musikalischen Fragen gewesen ist. Die einflußreichste Musikerpersönlichkeit des friderizianischen Berlin! Als Komp. hat er sich zu der Originalität eines → Em. Bach oder → Benda nicht durchringen können, seine Schöpfungen bewahren formal und geistig eine schwere Spätbarock-Haltung. Als ausübender Musiker aber mag er das Lob eines ersten Fl.spielers der Welt, das ihm noch Schubart spendete, verdient haben. Von unbestrittenem Wert ist sein »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen« (1752, Neudruck von A. Schering, 1906), ein Werk, das die Kenntnis der Aufführungspraxis der Epoche ungemein bereichert. Schließlich verdient noch die Verbesserung der Fl.bauart durch Anbringung einer zweiten Klappe Erwähnung. Neudruck: 6 Solosonaten für Fl., 6 Fl.nduette (Breitkopf & Härtel). – Lit.: Selbstbiographie, Marpurgs Hist. Beiträge I; A. Raskin, Johann Joachim Q., Diss. Köln 1923 (ungedruckt); R. Schäfke, Q. als Ästhetiker, AfMW VI.
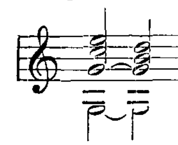
Quarte, der vierte Ton der diatonischen Tonleiter. In der älteren Theorie ist ein langer Streit über die Dissonanz bzw. Konsonanz der Qu. ausgefochten worden. Dissonant ist die Qu. beispielsweise als Vorhalt, als vermindertes und übermäßiges Intervall.

Quartett. Das Qu. für 4 Ausübende ist in der Vokal- wie Instrumentalmusik eine der am höchsten bewerteten Vergruppungen der Aufführungspraxis der Tonkunst. Die Renaissance kannte schon die beiderseitigen Höhepunkte eines quartettischen Musizierens in der solistischen a-cappella-Musik wie im Violenqu. (Diskant-Alt-Tenor-Baß-Viola), dieser Hauptnorm der damaligen instrumentalen Kammermusik. Aus dem Quadro des Barocks, formal über → Sonaten und → Konzerte zu vier Instr.en und über die → Suite entwickelte sich das • Streichqu. der klassischen Epoche, das in → J. Haydn seinen ersten großen Meister hatte. Die über → Mozart, → Beethoven, → Schubert und über die Romantiker gewaltig anwachsende Literatur wurde die Voraussetzung für die Bildung ständiger Streichquartettvereinigungen. Solche berühmten Streichqu.e des 19. und 20. Jhts. sind die meist nach dem Namen der Primgeiger benannten Qu.e: Schuppanzigh-Qu., Böhm-Qu., Hellmesberger-Qu., Joachim-Qu., Florentiner Qu., Böhmisches Qu., Gürzenich-Qu., Capet-Qu., Klingler-Qu., Gewandhaus-Qu., Budapester Qu., Havemann-Qu., Pro-Arte-Qu., Brüssel, W.-Stroß-Qu., Kunkel-Qu., Quartetto di Roma, Strub-Qu. – Lit.: W. Altmann, Handbuch für Streichquartettspieler, 1928; H. Kretzschmar, Führer IV (Die Kammermusik, bearbeitet von Mersmann, 1930ff.); A. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichqu.s, Ges. Aufsätze I, 1900. S. auch Aufführungspraxis.

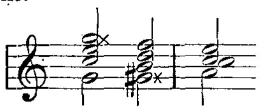
Quartsextakkorde, in der Generalbaßschrift durch $\frac{6}{4}$ bezeichnet, sind entweder Umkehrungsbildungen, sog. zweite Umkehrung des Dreiklanges:



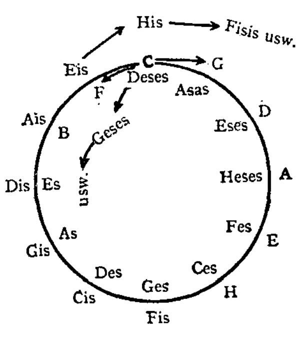
oder Vorhaltbildungen und als solche keine konsonanten Zusammenklänge:
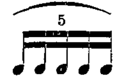


Querflöte, Querpfeife → Flöte.
Querstand heißt die in verschiedenen St.n stattfindende chromatische Veränderung. Teils mehr, teils minder engherzig unterschied die ältere Musiktheorie eine Skala von unleidlichen bis vortrefflichen Qu.en. Nicht die »Regel«, sondern der jeweilige harmonische Zusammenhang ist der eigentliche Wertmesser der Querständigkeit. Und selbst die an sich heiklen Qu.e in den Außenst.n verlieren jeden Schrecken, wenn ihre Querständigkeit in eine klar verständliche Modulation hineinfällt:



quieto, ital., ruhig.
Quinault, Philippe (1635–1688), bekannter franz. Dramatiker, der Librettist → Lullys, für den er 14 Operntexte schrieb, darunter als letzten die noch von → Gluck vertonte »Armide«. – Lit.: F. Lindemann, Die Operntexte Qu.s, Diss. Leipzig 1904; E. Richter, Ph. Qu. und seine Bedeutung für das Theater, Diss. Leipzig 1911.
Quinte, die fünfte diatonische Tonstufe. Qu.n-Parallelen → Parallelen.
Quintenzirkel heißt der im temperierten System mögliche Rundlauf in Quintschritten (auf- und abwärts), der beim 12. Quintschritt wieder zur – enharmonisch gleichen – Tonart (His = C) zurückführt. → Stimmung.



Quintett, Vokal- oder Instrumentalkompos. für fünf Ausübende. Im Streichquintett sind entweder die Bratschen oder die Vci. gedoppelt (2 V.n, 2 Bratschen, Vc. oder 2 V.n, Bratsche, 2 Vc.).
quintieren, das Ansprechen einer gedackten Pfeife im dritten (Duodezime) statt wie bei der offenen Pfeife im zweiten Oberton (Oktave).
Quintole, eine aus fünf gleichen Werten bestehende Notengruppe, z. B.:



Quintsextakkord, die erste Umkehrung des → Septimenakkords.
Quintus, lat., die fünfte Stimme.
Quodlibet (lat., eigentlich quot libet = was gefällt), Mischung von verschiedenen, bes. auch inhaltlich verschiedenen Tonsätzen in einer Musikform, hat bereits eine Vorerscheinung in den ältesten mehrtextigen → Motetten. Die Qu.s sind von sehr

verschiedenem künstlerischem Wert, vom hochstehenden Chorlied bis zur leichtesten Unterhaltungsmusik. – Lit.: H. J. Moser, Corydon, 2 Bde., 1933. S. auch Lied, Rathgeber.

R

R., Abk. von rechte Hand und von → ripieno.

Raabe, Peter, geb. 1872 zu Frankfurt a. d. O., temperamentvoller Dir. und Musikschriftsteller, wirkte nach vollendetem Studium an der Berliner Musikhochschule als Km. in Königsberg, Zwickau, Elberfeld, Amsterdam, München und Mannheim und wurde 1907 Hofkm. in Weimar (seit 1910 auch Kustos des Liszt-Museums). Von 1920 bis 1934 war er städtischer GMD. in Aachen und zugleich (seit 1924) Honorarprof. an der Techn. Hochschule. 1935 übernahm er das Amt des Präsidenten der Reichsmusikkammer. Schriften: Die Entstehungsgeschichte der Orch.werke Liszts (Diss. Jena 1916), Karl Alexander und Liszt (1918), Franz Liszt (2 Bde., 1931), Kulturpolitische Reden und Aufsätze: Die Musik im Dritten Reich (Bosse, Regensburg, 1935, Bd. 48 der Reihe Von dtsch. Musik), Kulturwille im dtsch. Musikleben (1936, Von dtsch. Musik, Bd. 49), Die dtsch.en Meister, 1937. R. ist Herausgeber der Weimarer Liszt-Ausgabe. Als Komp. trat er mit Kl.werken und Liedern hervor.

Raaff, Anton (1714–1797), dtsch. Tenor von Weltruf aus der Schule Bernacchis, sang in Italien, Spanien und Portugal und war seit 1770 am Mannheimer Hofe und seit 1778 am Münchner Hofe tätig, u. a. der erste Idomeneo → Mozarts. – Lit.: H. Freiberger, Anton R., Diss. Bonn 1929.

Rabenschlag, Friedrich, geb. 1902, stud. am Leipziger Landeskons., sowie Musikwiss. in Leipzig, Tübingen und Köln (Kroyer). R., der 1933 die Leipziger Universitätskantorei gründete, wirkt als Kantor a. d. dort. Kirche St. Pauli.

Rachmaninow, Serge Wassiljewitsch, russ. Pianist und Komp. (geb. 1873), studierte am Kons. zu Petersburg und in Moskau bei → Siloti, → Arensky und → Tanejew, lebte in Deutschland und Amerika, bevor er 1912 Km. der Moskauer Oper wurde. Als Komp. folgte R. mehr den Spuren Tschaikowskis als denen der russ.en Neuerer. Außer Opern (Aleko, Francesca da Rimini, Der geizige Richter) schrieb er Sinfonien, sinfonische Dichtungen (Die Toteninsel und Capr. bohémienne), Chöre, Kammermusik und als seine eigentliche Domäne Kl.werke, darunter 3 Kl.-konz.e.

Rackett (Ranket), ein in fünf Größen gebautes Holzblasinstr. des 16./17. Jhts. aus der Familie der Doppelrohrblattinstr.e. Es bestand aus einem runden Klangkörper, der im Innern eine vielfach gewundene Röhre enthielt, und hatte einen sehr sanften »stillen« Ton. Das R. war hauptsächlich Kammermusikinstr. zur → Gambe oder zum → Cembalo. Der Klangcharakter des R.s eignet auch dem gleichnamigen Orgelregister.

Radio → Rundfunk.

Raff, Joseph Joachim, geb. 1822 zu Lachen am Zürcher See, war

zuerst württ. Volksschullehrer, bevor er sich → Fr. Liszt anschloß und als »Murl Nakik Pascha« dem Kreise seiner Intimen angehörte. Später trat jedoch infolge von Verstimmungen im Neu-Weimar-Verein eine Entfremdung zwischen beiden Künstlern ein. R. ging als Kl.lehrer nach Wiesbaden und übernahm 1877 die Direktion des Hochschen Kons.s in Frankfurt, die er bis zu seinem Tode (1882) innehatte. R. ist nicht nur in seinen Sinfonien (An das Vaterland, Im Walde, Lenore, In den Alpen, Jahreszeitenzyklus), sondern auch in den Suiten und sogar bis in seine Konzertmusik hinein (V.-konz. op. 206, Konzertstück Die Liebesfee) und in zahlreichen Kl.werken überzeugter Programmusiker. Aber er konnte sich verwandeln – → H. von Bülow sprach von seinen zwei Kompositionsweisen – u. schrieb als ein hochachtbarer Kammermusikkomp. formfest und manchmal geradezu wie ein Klassizist. Über seine Opern, die teilweise unaufgeführt blieben, aber auch über seine großen Chorwerke ist die Zeit hinweggegangen. Den erstgenannten Gattungen gegenüber aber wäre es zu bedauern, wenn R. auch fürderhin unserer Zeit nur noch in Kleinigkeiten nach Art der Kavatine bekannt bleiben sollte. – Lit.: Helene Raff, Joseph Joachim R., 1925; R. Gandolfi, La musica di J. R., 1904.

rallentando, ital., langsamer werdend.

Rameau, Jean Philippe, der größte, 1683 zu Dijon geborene franz. Musiker und Musikschriftsteller des 18. Jhts., erhielt seine erste Ausbildung von seinem Vater, einem Organisten, und wurde von diesem zu weiterem Studium nach Italien gesandt. Er nutzte diese Gelegenheit, wie er später sehr bedauerte, nur unvollkommen aus und kehrte frühzeitig nach Frankreich zurück. Nach wechselnden Organistenstellungen in und außerhalb von Paris ließ er sich 1732 dauernd in der Hauptstadt nieder. Für seine Niederlage bei der Bewerbung um das Organistenamt an St. Paul entschädigte ihn die Protektion des Generalpächters De la Pouplinière, der ihm den Weg zur Oper ebnete. 1733 erschien »Hippolyte et Aricie«, die Schöpfung eines Vierzigers, das erste Geniewerk der franz. Opernbühne seit Lully. Verstrickt in die Kabalen von Gegnern, die sich mit seltsamer Ironie Lullisten nannten, aber engstirnig nicht sahen, daß der Künstler, den sie bekämpften, der berufene Nachfolger ihres Meisters war, schrieb er bis 1760 Werk auf Werk, Opern und Ballette (Les Indes galantes, 1735, Castor et Pollux, 1737, Dardanus, 1739, Zaïs, 1748, Acanthe et Céphise, Anacréon, Le temple de la gloire, Les Sybarites, Les Paladins u. a.). Als Kl.komp. führte R. das begonnene Werk der galanten Klavizinisten auf den Höhepunkt (Hauptwerke Pièces de clavecin, 1706, Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts, 1724, Nouvelles suites de pièces de clavecin, 1736, Pièces de clavecin en concerts, 1741). Über R.s Stellung als Musiktheoretiker und seine theoretischen Hauptschriften s. Harmonie.

R. gehört durch seine epochale Stellung zur Generation der

großen Musiker von 1685, zur Bach-Händel-Generation, aber er lebte nicht wie diese großen Zeitgenossen in musikalisch konservativ eingestellten Ländern, sondern in der Urheimat und Hochburg des Rokokos. Beide Grundtatsachen bestimmten seinen Stil, der keineswegs einen einfachen Weiterausbau des Rokokogeschmacks darstellt. »Man hat nur daran gedacht, daß die gegenwärtige Musik als einziges Ziel die Unterhaltung habe« – schreibt R. anklagend im Jahre 1760. »Das wahre Ziel der Musik« – setzt er hinzu –, »kann immer nur der Ausdruck des Denkens, des Gefühls und der Leidenschaft sein.« Eine Ges.Ausg. der Werke R.s bei Durand, Paris (18 Bde.). – Lit.: Biographien von Pougin (1876), L. Laloy (1908), De la Laurencie (1908). P. M. Masson, L'opéra de R., 1930; G. Migot, R. et le génie de la mus. franç., 1933.

Ramin, Günther, geb. 1898 zu Karlsruhe, Schüler der Thomasschule und des Leipziger Kons.s (Straube, Krehl, Teichmüller), wirkt als einer der markantesten dtsch.en Organisten in Leipzig an d. Thomaskirche, am Gewandhaus und als Lehrer am Kons. (1931 Prof. an der Hochschule der Musik in Berlin), 1933 Dir. des Leipziger Bach-Vereins, 1940 Thomaskantor. R. veröffentlichte Orgel- und Chorwerke sowie die Schriften »Das Organistenamt« und »Gedanken zur Klärung des Orgelproblems« (1929).

Ramrath, Konrad, geb. 1880 zu Düsseldorf, Schüler des Kölner Kons.s, dem er von 1925 bis 1938 als Lehrer für Musiktheorie angehörte. Er schrieb klangfrohe Musik von echt rhein.Art (Lieder, Chorwerke, Oratorium Eine Lebensmesse, Kl.stücke).

Rangström, Ture, geb. 1884, einer der besten zeitgenöss., in Deutschland (Gesang: J. Hey; Kompos.: H. Pfitzner) geschulten schwed. Komp.en, Gesanglehrer, Kritiker, Dir. und Dramaturg (an der Oper zu Stockholm). Er zog die Aufmerksamkeit zuerst durch sinfonische Dichtungen (Dithyrambe, Mitsommerstück, Herbstgesang) und Sinfonien auf sich (Zu Strindbergs Gedenken, Mein Land, Sang unter Sternen). Ferner schrieb er Orch.suiten, mehrere Opern (Die Kronbraut, Stuttgart 1919), Bühnenmusik zu Ibsens Brand und zu Strindbergs Nach Damaskus, sowie etwa 250 Lieder.

Rasse und Musik. Der Fragenkreis von R. u. M. gehörte lange hauptsächlich dem Interessengebiet der vergleichenden → Musikwissenschaft an. Nachdem aber die heutige rassenbiologische Forschung sich vor allem die Aufgabe gestellt hat, »zu dem schon gewonnenen Gebiet das Reich der Seele und des kulturellen Lebens vollends dazu zu erobern« (Fr. Keiter, Rasse und Kultur), hat die Tonkunst ihre hier mitbeteiligten Rechte zur Untersuchung angemeldet und nimmt in ihrem eigenen Forschungsraum an ihr teil. Ein weiter Fragenkreis öffnet sich von »den bedeutendsten Anlagen« (R. Wagner) der Musikalität eines Volkes und Volkstums bis zu ihren jeweiligen festen gesetzmäßigen und stilhaften Prägungen. Solche Anlagen, die im Lebensraum eines Musikvolkes zu rassisch-stilhaften Urkonstanten werden, sind für die nord.

Rasse, die nord. Seele, Entdekkung und Eroberung des Klang- und Tonraumes in seiner ganzen Tiefe. »Als rassisches Urelement von ähnlicher Bedeutung steht neben der klanglich-harmonischen jene rhythmische Urerscheinung, die zwar äußerlich vielgestaltig, aber im Erlebniskern stets gleichbleibend, vom altgermanischen Stabreim bis zu Wagners unendlicher Melodie reicht. In diesem Erlebniskern schwingt die germanische Abneigung vor solchen Erscheinungen, die der Romane im Endreim und im Gleichmaß seiner Reihenrhythmik sich schuf, sowie das Bestreben, die Rationalität gleicher Zeit- und Raumteilung durch die Fülle und Mannigfaltigkeit der Inhaltwerte zu verneinen und zu überwinden« (E. Bücken, Dtsch. Musikkunde, S. 18). Das Rassische als eine der Bedingtheiten der Musik und Musikkultur ist wissenschaftlich ebensosehr im Bereich des geschaffenen Werkes, also in seiner Stilsphäre, wie in dem der gestaltenden, schöpferischen Persönlichkeit festzulegen. Der dort letztlich immer stilgebundenen Konstante entspricht hier die rassisch bedingte Persönlichkeitskonstante. Ihre höchste Einheit ist – wie im geschaffenen Tonwerk der Stil – hier der Musikertypus als Rassetypus. – Lit.: H. F. K. Günther, Rasse und Stil, 2. Aufl. 1930; L. F. Clauß, Rasse und Seele, 1933; Derselbe, Die nord. Seele, 1933; A. Rosenberg, Der Mythus des 20. Jhts., 1930 u. sp. Aufl.; Günther, Rassenkunde des deutschen Volkes, Guido Waldmann, Rasse und Musik, Müller-Blattau, Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst, 1938; Fr. v. Hausegger, Über die Anlage der germanischen Völker zur Musik, Mus. Wochenbl. 1874; H. J. Moser, Über die Eigentümlichkeit der dtsch. Musikbegabung, Jb. Peters 1924; Derselbe, Was ist das Deutsche in der deutschen Musik?, Volk und Rasse 1934; R. Eichenauer, Musik und Rasse, 1932 und spätere Aufl.; V. Häcker und Th. Ziehen, Zur Vererbung und Entwicklung der musikalischen Begabung, 1923; P. Lamparter, Die Musikalität in ihren Beziehungen zur Grundstruktur der Persönlichkeit, Leipzig 1932; S. Günther, Musikalische Begabung und Rassenforschung im Schrifttum der Gegenwart, AfMF 1937, Heft 3; F. Metzler, Nord. und dinarischer Stil im germanischen Volkslied, Musik und Volk Jg. 2; Friedrich Blume, das Rassenproblem in der Musik. Wolfenbüttel und Berlin 1939.

Rasumowsky, Graf (Fürst) Andreas, russ. Botschafter in Wien, nebst seiner Gattin, einer Prinzessin Lichnowsky, einer der größten Förderer Beethovens. Beethoven komponierte für R.s von Schuppanzigh geführtes Hausquartett, in dem R. die zweite Geige zu spielen pflegte, die Streichqu.e op.59. Auch Beethovens 5. und 6. Sinfonie sind R. gewidmet.

Rathgeber, Valentin (1682–1750), süddtsch. Benediktinerpater, Verfasser der drei ersten »Trachten« der wichtigen Lieder- u. Quodlibet-Sammlung des »Augsburger Tafelkonfekts« (1733ff., Neudruck in Lindners, Geschichte des dtsch. Liedes). R.s Sammlung »Musikalischer Zeitvertreib auf dem Kl.« gab Steglich in Nagels Arch. (1933) heraus.

Raucheisen, Michael, geb. 1889, war zuerst Geiger im Münchner Hoforch. und Bratschist im Münchner Streichqu., bevor er als Schüler von → Thuille und Bußmeyer die Geige mit dem Kl. vertauschte. R. ist ein geschätzter Kammermusikspieler und Liedbegleiter.

Ravel, Maurice, der bedeutendste franz. Musiker neben Debussy, 1875 in einem kleinen Pyrenäenort geboren, gest. 1937, durchlief die traditionelle Schule des Pariser Cons. bis zum zweiten Rompreis. Schneller als Debussy befreite R. sich von den Einseitigkeiten einer vollimpressionistischen Schreibweise, bes. in der Verfestigung von Form und Formen. Kolorist und ein scharf beobachtender Schilderer aber blieb er in allen Gattungen, von der Kl.- und Kammermusik bis zu den Bühnenwerken. Er schrieb u. a. für Kl.: Jeux d'eaux, Miroirs, Sonatine, Valses nobles, Tombeau de Couperin, Kl.konz.; für Orch.: Rhapsodie espagnole, La valse; Ballette: Daphnis et Chloé, Boléro; Opern: L'heure espagnole, L'enfant et les sortilèges, Jeanne d'Arc; Gesänge. – Lit.: Roland Manuel, Maurice R., (ohne Jahr); Derselbe, M. R. et son œuvre dram., 1928; A. Cœuroy, La mus. franç. moderne, 1922.

Rebec, ein vielfach dem arab. rebâb gleichgestelltes mittelalterliches Streichinstr., ein Vortypus der → Violine.

Rebel, Jean-Ferry (1661–1747), franz. Kammerkomp. aus Lullys Schule, schrieb gute V.- und Kammermusik (Verzeichnis bei De la Laurencie, L'école franç. de violon I) und einige Bühnenwerke (Neudruck von Les charactères de la danse, 1905).

Refrain (franz)., Kehrreim, in der Vokal- und Instrumentalmusik die Wiederkehr von bestimmten Versen bzw. Instrumentalmotiven und Melodien. Zahlreiche Musikgattungen der Volks- und Kunstmusik von den mittelalterlichen → Sequenzen bis zum → Rondo verwenden den R. – Lit.: Alle Formenlehren.

Regal, kleine, im Spätmittelalter aufkommende Orgel mit einem Register von Zungenst.n. Vgl. Abb. im Anhang. Im 18. Jht. starben diese »schnarrenden und verdrießlichen Werkzeuge«, wie → Mattheson die R.e nennt, aus.

Reger, Max, einer der größten dtsch.en Musiker, wurde 1873 zu Brand im bayr. Fichtelgebirge als Sohn eines Lehrers und Organisten geboren, der ihm den ersten Unterricht gab, verlebte seine frühe Jugend in Weiden, wo Adalbert Lindner ihn unterrichtete. 1890 kam er zu → Hugo Riemann, dem er nach Wiesbaden folgte, wo er nach dessen Weggang sein Nachfolger am Kons. wurde. Nach der Militärzeit lebte er von 1898 bis 1901 in besinnlicher Schaffensruhe wieder in Weiden, dann in München, wo er 1905 als Lehrer für Kompos., Musiktheorie und Orgel an die Akad. der Tonkunst berufen wurde. Bis zu op. 100, den Hillervariationen, war der Rastlose schon vorgestoßen, der im Jahre 1907 die Münchner Stellung mit der eines Leipziger Universitäts-MD.s und Kompositionslehrers am Kons. und des Dir.s der Sängerschaft St. Pauli vertauschte. Seine letzte Lebensstellung, die er von 1911 bis zu seinem frühen Tode (11. Mai 1916) innehatte, war die des Hofkm.s zu Meiningen. In dem Satz: »Jede Musik, ob ab-

solut oder symphonische Dichtung, ist mir höchst willkommen, wenn sie eben Musik ist«, hat R. das Leitwort seines Schaffens gesprochen. Es ist den Absichten seiner Zeit entgegengesprochen, welche die durch irgendwelche außermusikalischen Haupt- oder Nebenzwecke gebundene Tonkunst ihrer vollen Freizügigkeit beraubten. Diese volle Freiheit ist R.s Schaffensvoraussetzung, mochte er nun ein Orgelwerk schreiben oder die Vier Tondichtungen nach Böcklin, op. 128. R.s Wille zum vollen und alleinigen Einsatz der freien Eigenkräfte der Musik belebte zahlreiche Musikformen und Gattungen, über die seine Zeit fälschlich glaubte schon hinweggeschritten zu sein oder die im Rundlauf eines ewigen Klassizismus abgeleiert waren. So wurde der bewußt bis zu Beethoven und Bach rückstoßende R. einer der größten Wiedererwecker und Erneuerer des dtsch. Musikingeniums. Hauptwerke: für Orgel: Fantasie und Fuge »Ein feste Burg« op. 27, Sonate op. 33, Fantasie und Fuge über BACH op. 46, Symph. Fantasie und Fuge op. 57, Sonate op. 60, Introduktion, Passacaglia und Fuge op. 127, Sieben O.-Stücke op. 145; für Kl.: Variation und Fuge op. 81, Aus meinem Tagebuche op. 82, 4 Sonatinen op. 89, Episoden op. 115, Variationen und Fuge über ein Thema von Telemann op. 134; zahlreiche Werke und Bearbeitungen für Kl. zu 4 Händen, Kl.konz. op. 114, V.konz. op. 101; Kammermusik: 7 V.-sonaten, 11 V.solosonaten, 3 Klar.nsonaten, Kl.- und Streichtrios, Kl.quintette, Streichsextett; für Orch.: Sinfonietta op. 90, Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller op. 100, Symph. Prolog zu einer Tragödie op. 108, Konz. im alten Stil op. 123, Eine romantische Suite op. 125, Vier Tondichtungen nach Böcklin op. 128, Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart op. 132, Vaterländische Ouvertüre op. 140; große Chorwerke: Gesang der Verklärten, Die Nonnen, Die Weihe der Nacht, Choralkantaten, An die Hoffnung, Der 100. Psalm, Requiem (nachgelassenes Bruchstück); 231 Lieder (mit den Orch.-gesängen und 20 geistlichen Gesängen mit Orgelbegleitung). – Lit.: Fr. Stein, Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke M. R.s, 1936; Derselbe, Max R., 1939 (Die großen Meister der Musik); A. Lindner, Max R., 1922; K. Hasse, Max R., 1921; Derselbe, M. R. Mensch und Werk, Programmbuch des dtsch. R.-Festes, 1938; M. H. Poppen, Max R., 1917; H. Unger, Max R., 1921 und 1925; Elsa Reger, Mein Leben für und mit M. R., 1930; H. Grabner, R.s Harmonik, 1920; H. Holle, R.s Chorwerke, 1922; H. Keller, R. und die Orgel, 1923; Gatscher, Die Fugentechnik R.s, 1925; R. Huesgen, Der junge R. und seine Orgelwerke, Diss. Freiburg 1932; H. E. Rahner, Die Orgelchoralfantasien R.s, Diss. Heidelberg 1933; R. Schmid, Die Linienstruktur in den schlichten Weisen, Diss. Wien 1929. Eine M.-R.-Gesellschaft besteht seit 1920 (Mitt. hrsg. von K. Hasse).

Register, 1) bei der Orgel die nach ihrem Klangcharakter verschiedenen Stimmen (Pfeifenreihen), die durch die mit einem

Knopf versehene R.stange spielbar gemacht, d. h. »gezogen« werden. Bei der modernen elektropneumatischen Orgel ersetzt der Druck auf den R.knopf das frühere Ziehen der R. – 2) Vom Klangcharakter der Orgel ist Name und Begriff des R.s auch auf die Gesangsst. übertragen worden. Im Gesamtumfang der menschlichen St. werden theoretisch sechs, praktisch jedoch nur drei R. unterschieden: Bruststimme, Mittelstimme (voix mixte) und Kopfstimme (Falsett). Die Gesangsausbildung muß zu einer sicheren Beherrschung im Wechsel der R. führen, so daß kein Überschlagen bemerkbar wird. – Lit. unter → Orgel und → Gesang.

Regnart, Jacob (um 1540–1599), Dichterkomp. aus den Niederlanden, rückte in der dtsch. kais. Hofkapelle vom Kapellknaben bis zum Vizehofkm. (1582) auf. Seine dreist.en Villanellen (1576 bis 1579, Neudruck in Publ. der Ges. für Musikforsch. Bd. 19) stellten der dtsch. hohen Polyphonie den schlichten Formaufbau der ital.en halbvolkstümlichen (semipopolaren) Liedgattungen gegenüber, führten aber auch dem dtsch.Liede textlich die schon erstarrten Inhalte der Madrigaldichtung zu. Neudruck von R.s fünfst. dtsch. Liedern von 1580 durch H. Osthoff (1930). – Lit.: Alle Liedgeschichten. H. Osthoff, Eine unbekannte Schauspielmusik J. R.s, Festschrift für J. Wolf.

Reicha, Anton, geb. 1770 zu Prag, gest. 1836 zu Paris, Schüler des trefflichen Komp.en und kurkölnischen Kapelldirektors Joseph R., war als Mitglied des Bonner Orch.s mit → Beethoven befreundet, mit dem er sich gleichzeitig (1789) an der dortigen Universität als stud. phil. einschrieb. Nach Aufenthalten in Hamburg, Paris und Wien (1802–1808) siedelte er dauernd nach Paris über, wo er 1818 als Kompos.-Prof. ans Cons. berufen und 1835 als Nachfolger → Boieldieus in die Akad. aufgenommen wurde. R., der in seinen Kompos.en um 1800 zu den fortschrittlichsten Harmonikern seiner Zeit gehörte, erstarrte später in seiner Schreibweise zu einem kristallklaren, aber technisch stets sehr hochstehenden Klassizismus. Seine Bläserquintette freilich sind auch heute noch von großem, bes. klanglichen Reiz. R.s Hauptbedeutung liegt in seinen theoretischen Schriften und in seiner Lehrtätigkeit. Zu seinen Schülern zählen Berlioz, Liszt, E. Kastner, Fr. A. Habeneck, A. Adam, Onslow, Gounod, C. Franck u. v. a. Theoret. Hauptschriften: Über das neue Fugensystem (ohne J.), Traité de mélodie (1814, 11. Aufl. 1911), Cours de comp. musicale (1818), Traité de haute comp. mus. (2 Bde., 1824–1826), L'art du comp. dramatique (1833). Eine dtsch. Übersetzung der Hauptwerke bot → K. Czerny (Wien, Diabelli). – Lit.: E. Bücken, Anton R., Diss. München 1912; Derselbe, A. R. als Theoretiker, ZfMW II, Heft 3); Derselbe, Beethoven und R., Mus. 12. Jg.; Maurice Emmanuel, Anton R., Paris 1938.

Reichardt, Johann Friedrich, einer der bedeutendsten norddtsch.en Musiker, Musikschriftsteller und Musikorganisatoren der klassischen Epoche, wurde 1752 zu Königsberg geboren, erlernte von guten Kleinmeistern V. und Theorie und studierte an der Universität bei Kant und

Hamann. Nach kurzer Übergangszeit in Leipzig, wo er schon als Singspielkomp. hervortrat, berief ihn Friedrich d. Gr. als Nachfolger → Agricolas zum Hofkm. Fast 20 Jahre hat R., dem das Berliner Musikleben einen großen Aufschwung verdankt, diese Stellung bekleidet, bis er 1794 infolge seiner offenen Sympathien für die franz. Revolution aus dem Amte scheiden mußte. Bis zu seinem Tode im Jahre 1814 lebte er abwechselnd auf seinem Landgute Giebichenstein, wo er eine Salineninspektorstelle innehatte, teils wieder in Berlin, und zeitweilig als Km. König Jérômes in Kassel, teils auf ausgedehnten Reisen. Die »Zudringlichkeit zu großen Männern«, deren er sich rühmte, hat R. in die Brennpunkte des damaligen Musik- und Geisteslebens geführt. Insbes. mit Goethe hat er – eine kurze Entfremdung während R.s Amtsenthebung abgerechnet – »in gutem Vernehmen« gestanden. Und Goethe fügt zu dieser seiner Kennzeichnung der beiderseitigen Beziehungen noch hinzu: »Er war der erste, der mit Ernst und Stetigkeit meine lyrischen Arbeiten durch Musik ins Allgemeine förderte.« 1791 sandte der Dichter R. die Aufforderung zum gemeinsamen Angreifen der Akustik. Über die Vertonung Goethescher Singspieltexte (Claudine von Villa Bella, Erwin und Elmire, Jery und Bätely) wie die 128 Goethe-Gesänge verläuft die Höhenlinie von R.s Schaffen. Alle Formen des Liedes hat er beherrscht, vom Kinderlied (»Schlaf, Kindchen, schlaf«) bis zur Ballade und den großen Deklamationen. Dagegen erreichten seine Reformversuche im Gebiete der großen Oper (Andromeda, Brenno) nicht ihre hochgesteckten Ziele, seine Orch.-, Konz.- und Kammermusik verkörpert einen gut gekonnten Zeitstil. Als weitblickender und umfassender Musikschriftsteller stand R. an der Spitze des Musikschrifttums seiner Zeit. Seine Hauptschriften sind: Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend (1774 und 1776), Über die dtsch. komische Oper (1774), Schreiben über die berlinische Musik (1775), Über die Pflichten des Ripienviolinisten (1776), Händels Jugend (1785), Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803 (1804), Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808 und 1809 (1810, Neudruck 1915), Bruchstücke einer Selbstbiographie (Berliner mus. Zeit. 1805 und Allg. mus. Zeit., Leipzig 1813/14). Von R. hrsg. Schriften: Mus. Wochenbl. (1792), Mus. Kunstmagazin (1782 und 1791), Studien für Tonkünstler und Musikfreunde (1793), Mus. Almanach (1796), Berliner mus. Zeitung (1805/1806), Briefe eines reisenden Nordländers (1812). – Lit.: H. W. Schletterer, Johann Friedrich R., 1865; C. Lange, Reichardt, 1902; P. Sieber, R. als Ästhetiker, Diss. Basel 1929; H. Dennerlein, R. und seine Kl.werke, 1930; F. Flößner, Beiträge zur R.-Forschung, 1933; M. Faller, R. und die Anfänge der musikalischen Journalistik, 1929; E. Neuß, Das Giebichensteiner Dichterparadies, 1932; Müller-Blattau, Musik der Goethe-Zeit, Euphorion 1930.

Reichsmusikkammer, Abt. der dem Reichspropagandaministerium (Minister Dr. J. Goebbels)

unterstehenden Reichskulturkammer (Präsident GMD. Prof. Dr. → Peter Raabe, Geschäftsführer Heinz Ihlert). Untergliederungen:

A. Reichsfachschaft Komponisten (Berufsstand der deutschen Komponisten).
B. Reichsmusikerschaft.
  I. Fachschaft Orchestermusiker.
  II. Fachschaft Ensemblemusiker, freistehende Instrumentalisten und Sänger.
  III. Fachschaft Musikerzieher.
  IV. Fachschaft Konzertierende Solisten und Kapellmeister.
  V. Fachschaft Evangelische Kirchenmusiker.
  VI. Fachschaft Katholische Kirchenmusiker.
C. Reichsfachschaft Konzertwesen.
  I. Fachgruppe Konzertveranstalter.
  II. Fachgruppe Konzertvermittlung.
D. Reichsfachschaft Chorwesen und Volksmusik.
  I. Fachgruppe Männerchöre (Deutscher Sängerbund).
  II. Fachgruppe Gemischte Chöre (Reichsverband der Gemischten Chöre Deutschlands).
  III. Fachgruppe Laieninstrumentalvereine.
E. Reichsfachschaft Musikalienverleger (Deutscher Musikalienverlegerverein).
F. Reichsfachschaft Musikalienhändler (Reichsverband der deutschen Musikalienhändler).
G. Arbeitsgemeinschaften.

»Ihr besonderes Augenmerk hat die Kammer darauf gerichtet, die äußeren Voraussetzungen für eine Erneuerung der deutschen Musikkultur zu schaffen. Sie hat deshalb die Einsetzung von Musikbeauftragten in allen Städten über 5000 Einwohner veranlaßt. Diesen Beauftragten obliegt die Aufsicht über die Musikpflege unter besonderer Berücksichtigung örtlicher Sitten und Bräuche, die sorgsamster Pflege bedürfen, da die volkstümliche Musik letztlich die Quelle der großen künstlerischen Ewigkeitswerte ist. Auf die Bemühungen der Kammer geht auch die Einführung des Tages der deutschen Hausmusik zurück.« (H. Schmidt-Leonhardt, Die Reichskulturkammer Berlin, 1936.)

Rein, Walter, geb. 1893, studierte bei → Baußnern und → Wetz und an der Akad. für Kirchen- und Schulmusik Berlin, wirkte zuerst als Singkreisleiter und Dozent für Musikerziehung an der Musikhochschule Weimar, dann als Prof. in Kassel und Frankfurt und jetzt als Leiter der Abteilung Volkskunde der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik. R., einer der markantesten Vertreter der musikalischen Jugendbewegung, veröffentlichte u.a.: Venuskränzlein (Chorsuite für Bar. und Fr. Ch.) op. 1, Alte Volkslieder op. 4, Neue Madrigale op. 6, Kl.suite op. 8, Wächterruf für gemischten Chor op. 13, Christgeburtspiel op. 14, Die Lieder vergangener Jahrhunderte op. 15 (Lobeda-Singbuch), Kleine Musiken und Kantaten op. 17, Kleine Spielmusik zu dreien op. 32, Fröhliche Kumpanei op. 40, Saar-Kantate »Schwur des Volkes« op. 45, Lob der Arbeit op. 47, Deutsche Heimat op. 48, zahlreiche Bearbeitungen im Lobeda-Chorbuch usw.

Reinecke, Karl (1824–1910), Pianist (hervorragender Mozart-

spieler), Komp. und Dir., übernahm nach ausgedehnter Wirksamkeit im In- und Ausland die Leitung der Leipziger Gewandhauskonz.e von 1860 bis 1895 und war zugleich als Prof. (und von 1897 bis 1902 als Stud.-Dir.) am dortigen Kons. tätig. R.s Kompos.en verkörpern ein nachzüglerisches romantisierendes Biedermeiertum, das im wesentlichen verklungen ist. Beachtung verdienen dagegen auch heute noch seine zahlreichen Kinderkompos.en, wie die Kl.werke Von der Wiege bis zum Grabe, die Sonatinen, Das Notenbuch für kleine Leute, die Kinderlieder und auch die sechs Märchendichtungen (Schneewittchen, Dornröschen usw.) für Fr.Ch., Soli und Kl.begleitung. R. veröffentlichte auch mehrere schriftstellerische Arbeiten: Und manche liebe Schatten steigen auf (1910), Zur Wiederbelebung der Mozartschen Kl.konz.e (1891), Die Beethovenschen Kl.sonaten (1899 und spätere Auflagen), Meister der Tonkunst (1903), Aus dem Reich der Töne (1907). – Lit.: J. W. v. Wasielewski, Carl R., 1893; E. Segnitz, Carl R., 1900; M. Steinitzer, Das Gewandhaus unter R., 1924.

Reine Stimmung → Stimmung.

Reinken, Jan Adams (1623 bis 1722), hervorragender norddtsch. Organist, Schüler Scheidemanns in Hamburg, dessen Adjunkt und (seit 1664) Nachfolger im Organistenamt an St. Kathrina er war. R. gehört zu den Vorbildern des jungen J. S. Bach, der seine Spielart studierte und sich selbst vor ihm als hochbewunderter Improvisator produzierte. R.s Kl.werke erschienen in Nordnederl. Publ. Bd. 13 und bei Breitkopf & Härtel, das Suitenwerk »Hortus musicus« in Nordnederl. Publ. Bd. 14.

Reissiger, Karl Gottlieb (1798 bis 1859), Komp. und Km. der Dresdner Oper neben R. Wagner, der für ihn seinen Entwurf der »hohen Braut« als »gültigen Operntext« ausarbeitete. Infolge des Argwohns seiner Gattin hielt R. sich von der Textdichtung des Kollegen fern, die später von Kittl vertont wurde. Als Komp. lebt R. noch mit seiner Ouvertüre zur »Felsenmühle« (1833) und einigen Kl.Trios. – Lit.: K. Kreiser, Reissiger, Diss. Leipzig 1917.

Reiter, Josef, geb. 1862 zu Braunau a. Inn, Dir. in Wien, 1908–11 Dir. des Salzburger Mozarteums (gest. 1939), Komponist von zeitw. vielbeachteten Opern (Der Bundschuh, Der Totentanz, Ich aber prüfe die Liebe, Der Tell) und gr. Chorwerken (Meine Göttin, Freie Kunst, Daheim, Bergwanderung, Requiem, Tedeum u. a.); außerdem Kammermusik (6 Streichqu.e), Bearb.n. – Lit.: M. Morold, I. R., 1904, L. Etzmansdorfer, I. R., 1924.

Renaissancemusik, s. Stil und Stile der → Musik.

Rener, Adam, geb. um 1485 zu Lüttich, war in Burgund, Augsburg und von 1507 bis 1520 als Nachfolger des Adam von Fulda als Kantoreidir. in Torgau tätig. Guter Messen- und Motettenkomp. – Lit.: Th. Werner, Die Magnifikat-Kompos.en A. R.s, AfMW II.

Repercussion (lat. = Wiederanschlag), die Durchführung des Fugenthemas durch alle St.n. Vgl. auch R. bei den → Kirchentonarten.

Replica (ital. = Wiederholung), senza r., ohne Wiederholung.

Reprise, franz., Wiederholung, wird in Tänzen, Märschen und im ersten Satz der älteren Sonate durch die Zeichen ||: :|| angezeigt. In Ph. Em. Bachs Sonaten mit veränderten R.n tritt die volle und variierte Ausschreibung an die Stelle der schlichten R.nwiederholung.

Requiem (Missa pro defunctis), die Totenmesse der kath. Liturgie, besteht aus dem Introitus »Requiem aeternam dona eis« und den Messetexten außer Gloria und Credo, der Sequenz »Dies irae« des Thomas a Celano und der Communio »Lux aeterna ...«. Das Agnus dei bringt statt des Miserere dreimal: »Dona eis requiem«. Berühmte Vertonungen von: → Jomelli, → Hasse, → Mozart, → Cherubini, → Berlioz, → Fr. Kiel, → Liszt, → Verdi, → Brahms (Das dtsch. R.). – Lit.: H. Kretzschmar, Führer II; V. Goller, Der Gesang bei der Totenmesse, 1930.

Resonanz (lat. Widerhall), das Mitschwingen oder Mittönen im Eigenton oder in Obertonverhältnissen. Die R. hat ihre Schattenseiten im unerwünschten Mitklingen und Klirren, ihre Hauptbedeutung jedoch für den Instrumentenbau, der durch Anbringung von Resonanzkörpern das Tonvolumen vergrößert (R.boden bei Streichinstr.en und Kl.en, Stürze der Blasinstr.e, Schalltrichter des Grammophons usw.). – Lit.: Helmholtz, Analyse der Klänge durch Mittönen (Lehre von den Tonempfindungen, 3. Abschnitt); A. Seiffert, Das Wesen der R., ZfMW XI.

Respighi, Ottorino (1879–1936), einer der bedeutendsten ital. Komp.en seiner Generation, studierte außer bei Martucci in Bologna noch bei Rimski-Korssakow und Max Bruch, und wirkte von 1913 bis 1925 als Kompos.-lehrer (zuletzt als Dir.) an der Cäcilienakad. in Rom. Er schrieb u. a. die vielbeachteten sinfonischen Dichtungen Le fontane di Roma (Die römischen Brunnen), Ballata delle gnomidi (Gnomentanz), Antiche arie e Danze italiane, I Pini di Roma, Tritico Botticelliano, Feste romane, Impressioni Brasiliane, Metamorphoseon, mehrere Opern (u. a. Semirâma, Belfagor, Maria Vittoria, La campana sommersa (Die versunkene Glocke, nach G. Hauptmann), La fiamma, Tanzspiele, Kl.konz. (in modo lirico), Poema autunnale für V. u. Orch., Streichqu., Kl.quint. u. a. Kammermusik, Lieder. R. bearbeitete Werke von Frescobaldi, Monteverdi und anderen großen Barock-Italienern. – Lit.: M. Saint Cyr, Ottorino R., 1932; De Rensis, Ottorino R., Turin 1935.

Responsorial-Gesang, Wechsel zwischen Solo- und Chorgesang in der KM.

Reuß, August (1871–1935), aus Niederbayern stammender Komp. der Münchner Schule, Km. und Theorielehrer in Berlin und München, seit 1929 Prof. an der Münchner Akad. der Tonkunst. Er schrieb mehrere sinfonische Dichtungen (Der Tor und der Tod, Johannisnacht, Sommeridylle), die Oper Herzog Philipps Brautfahrt, die Pantomimen Glasbläser und Dogaressa, Laterne und Mantel; Chor- und Kammermusikwerke sowie stimmunggesättigte, wertvolle Lieder.

Reußner, Esajas (1636–1679), Lautenist an verschiedenen Höfen, 1674 beim Großen Kur-

fürsten in Berlin, ein Komp. »von ganz hervorragenden Qualitäten, ein Harmoniker von überraschender Kraft und Logik und ein Meister der Stimmführung auf der Laute, der seinesgleichen kaum haben dürfte« (H. Riemann). Er schrieb u.a. Erfreuliche Lautenlust (1697), Neue Lautenfrüchte (1676), Musikalische Taffel-Erlustigung (1668). – Lit.: G. Sparmann, E. R. und die Lautensuite, Diss. Berlin 1926; H. Neemann, Alte Meister der Laute (Vieweg).

Reuter, Florizel von, geb. 1893 in Davenport (dtsch. Vater, amerikan. Mutter), studierte bei Sauret, Thomson und Marteau und machte sich schon als geigerisches Wunderkind einen Namen. Er schrieb außer Werken für V. (Konz. in d-moll) und Orch. (sinfonische Dichtung Zeus) 3 Opern und Kammermusik. 1926 veröffentlichte er einen Führer durch die V.literatur.

Reuter, Fritz, 1896 zu Dresden geborener Komp. und Musikschriftsteller, schrieb Chorwerke (Huttens letzte Tage, Der dtsch. Bettelmann), Kammermusik, Lieder und Orgelwerke. Schriften: Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage (1925), Musikpädagogik (1926), Praktische Gehörbildung (1929), National-musik. Bildung.

Reutter, Hermann, geb. 1900 in Stuttgart, Schüler v. W. Courvoisier; 1933 Hochschulprof. in Stuttgart, dann Direktor der Musikhochschule Frankfurt a. M. R. schrieb Kl.- und Kammermusik, Chorwerke (Der große Kalender, 1933) sowie die Oper Dr. Faust (1934).

Reutter, Joh. Georg, 1708 in Wien geboren als Sohn des Stephansdomkm. Georg R., dessen Amtsnachfolger er 1738 wurde, 1747 Hofkm. (gest. 1772). Er schrieb 31 Bühnenwerke, Oratorien, KM., Orch.- und Kammermusik. R. gehört – auch schon wegen seiner Seniorenstellung – zu den konservativsten Meistern der älteren Wiener Schule. – Lit.: L. Stollbrock, Joh. Georg R., Vj Jg. 8.

Rezitativ (ital. recitativo), liegt als schlichter, auf einem Ton oder wenigen Tönen verharrender Sprechgesang »den einfachsten Typen aller Volksgesänge zugrunde« (R. Lach). Das R. im engeren Sinne ist der mit der florentinischen Oper geborene Sprechgesang, der nach seinen ersten Erklärern der Deklamation der Tragödie nachgebildet war und allen Nachdruck auf die Wortverständlichkeit legte. Das R. faßte gleichzeitig auch in → Oratorium und → Kantate Boden und entwickelte sich noch im 17. Jht. nach den beiden Richtungen des nur vom Cembalo begleiteten Recitativo secco (trockenen R.) und des vom Orch. begleiteten recitativo accompagnato. Wie → Gluck, der das vom Orch. begleitete R. zur Grundlage seiner Reform machte, wurde später vor allem Wagner zum Überwinder des rezitativischen Dualismus. S. auch Oper.

Reznicek, Emil Freiherr von, geb. 1860 zu Wien, studierte am Leipziger Kons. Zuerst Theater-, vorübergehend auch Militärkm., dann Hofkm. in Weimar und Mannheim, seit 1902 in Berlin (Theorielehrer, Dir. der Komischen Oper, seit 1920 Kompos.-lehrer an der Hochschule für Musik, Senator der Akad. der Künste). Die Schwerpunkte von

R.s Schaffen, dieses temperamentvollen Urmusikanten, verteilen sich ziemlich gleichmäßig auf das sinfonische und dramatische Gebiet. Er schrieb u. a. 5 Sinfonien, Orch.suiten, sinfonische Dichtungen (Peter Schlemihl, Tragische Geschichte), Ouvertüren (Lustspielouvertüre, Idyllische Ouvertüre, Ouvertüre Raskolnikow, Befreites Deutschland [1933], Frühlingsouvertüre [1934], Opern: Donna Diana, Ritter Blaubart, Holofernes, Till Eulenspiegel, Spiel oder Ernst, Der Gondoliere des Dogen, Die Angst vor der Ehe (Operette), ferner Chorwerke, Kl.stücke, Lieder, Bearbeitungen und Neuausgaben (Webers Freischütz, Gounods »Der Arzt wider Willen). – Lit.: M. Chop, Reznicek, 1920.

Rhapsodie, griech., ursprünglich vorgetragenes Bruchstück aus den Homerischen Epen; in der klassischen Musik auf Liedfragmente aus größeren Dichtungen, seit der Romantik eine auch auf Instrumentalwerke übertragene Bezeichnung.

Rhaw, Georg (1488–1548), gab aus Glaubensgründen das Leipziger Thomaskantorat und die Dozentur an der dortigen Universität auf und begründete 1525 eine Druckerei zu Wittenberg, die den jungen Protestantismus mit seinen wichtigsten liturgischen Tonwerken versorgte. Sein schöpferischer Anteil an der Sammlung »Neue dtsch.e geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen« (1544, Neuausgabe von J. Wolf, DDT XXXIV) ist bestritten. Bicinia gall. germ. et lat. (Auswahl 1926 bei Kallmeyer und als Dtsch. Zwiegesänge im Bärenreiter-Verlag). – Lit.: A. Wölbing, Georg R., Diss. Berlin 1922; W. Goßlau, Die religiöse Haltung in der Reformationsmusik, nachgewiesen an R.s Gesängen von 1544, 1933.

Rheinberger, Joseph (1839 bis 1901), studierte an der Kgl. Musikschule zu München, an der er seit 1859 als hochbedeutender Kompos.lehrer (1867 Prof. und Inspektor) tätig war. 1877 übernahm er als Hofkm. die Leitung des Chores der Hofkapelle. Von R.s Schaffen, das wie das → Fr. Lachners umbrandet war von den Münchner Wagnerkämpfen um ein neues Ideal, hat sich nur noch die kirchliche und geistliche Musik (Messen und zahlreiche Motetten, Orgelwerke) frisch erhalten. Die Opern (Die sieben Raben, Türmers Töchterlein, Das Zauberwort), die Chorwerke sowie seine kompositorisch immer untadeligen Instrumentalkompos.en dagegen haben zu wenig Blut und Glut, um heute noch zu erwärmen. – Lit.: Th. Kroyer, Joseph R., 1916; Molitor, R. und seine Kompos.en für Orgel, 1904.

Rhythmische Gymnastik (R. Erziehung). Griechenland, das im Rhythmus das männliche Prinzip seiner Tonkunst ersah, ist das Ursprungsland der R.n G. und ihr Vorbild. Ideell und praktisch wurzelte die griech. musische Erziehung im Rhythmus. Auch unsere heutige R. G. steht wieder weitgehend unter dem Leitgedanken der »Wiederbelebung der Bewegungstotalität des Körpers. Es gilt, dem Menschen das Vollgefühl seiner körperlich-seelischen Einheit wiederzugeben, das eine durch und durch rational geartete Erziehung ihm in jahrzehntelanger Einwirkung geraubt hat... Die Forderung, daß alle Gymnastik nicht nur

Erziehung des Körpers, sondern gleichzeitig Entfaltung seelischer Kräfte sein soll, schließt die Forderung ein, daß eine solche Gymnastik unbedingt eine rhythmische sein muß, denn nur auf solche rhythmische Einwirkungen antwortet unsere Seele ...« (R. Bode, Rhythmus und Körpererziehung, S. 46f.). – Lit.: E. Jaques-Dalcroze, Der Rhythmus als Erziehungsmittel (dtsch. von Boepple 1907); R. Bode, Das Lebendige in der Leibeserziehung, 1925; O. Rutz, Menschheitstypen und Kunst, 1921; Fr. Struwe, Erziehung durch Rhythmus in Musik und Leben, 1930.

Rhythmus. Lange sind die Lehren vom musikalischen R. von der Vorstellung der Gliederung nach mathematischen Größenverhältnissen beherrscht gewesen. Das bedeutete die weitgehende Gleichsetzung von rhythmischen und metrischen Verhältnissen (s. auch Takt). Diese Anschauung ging nicht mehr von der freien rhythmischen Bewegung aus (R. vom griech. rheein = fließen), sondern von der Bindung des musikalischen R. an den Sprachvers und an die geregelte Körperbewegung im »Festhalten eines gleichen Zeitmaßes« (Karl Bücher, Arbeit und R.) in Arbeitsgesängen, Marsch und Tanz. Außermusikalische Absichten und Notwendigkeiten aber führen in diesen Fällen bestimmte Regulierungen (Tanz-R., Marsch-R.) des an sich ungebundenen musikalischen R. herbei. Der musikalische R. bestimmt sich und seinen Verlauf nach zeitlichen und akzentischen Verhältnissen als ein freier schöpferischer Impuls, der selbst wesentlichen Anteil an der Qualität und Originalität des Tonwerks hat. Die einzelnen, nach Zeit (Dauer) und Kraft (Betonung, Akzent) geregelten Verläufe, deren Abgrenzung ebenfalls Sache des schöpferischen Impulses ist, sind die wesentlichen Grunderscheinungen des R. und nicht – wie H. Riemann meinte – die »Gruppenbildungen von rhythmischen Einheiten« (Die Elemente der musikalischen Ästhetik, S. 139). Wie die Komp.en ihren »persönlichen R.« haben, so haben auch die Musikgattungen und Epochen ihre bestimmten rhythmischen Eigenschaften, ihren rhythmischen »Stil«, der freilich bislang weit weniger systematisch erforscht worden ist, als etwa die melodischen, harmonischen usw. Stilqualitäten. – Lit.: H. Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, 1903; Th. Wiehmayer, Musikalische Rhythmik und Metrik, 1917; G. Becking, Der musikalische R. als Erkenntnisquelle, 1928; K. Bücher, Arbeit und R., 6. Aufl. 1924; R. Steglich, Die elementare Dynamik des musikalischen R., 1930.

Ricercar, ital., ursprünglich das Instrumentalstück in strenger, meist vierst. motettischer Schreibweise. Diese Entwicklung führte beim R. zur frühen Fugenform, und schon → M. Prätorius setzt im Syntagma von 1619 das R. der → Fuge gleich. Der Name R. erhielt sich noch bis zum Barockende (→ Bachs Musikalisches Opfer). – Vgl. die Lit. unter Fuge.

Richter, Ernst Friedrich (1808 bis 1879), Leipziger Thomaskantor, Prof. am dortigen Kons. und Universitäts-MD., schrieb Messen, Motetten und weitverbreitete Theoriebücher (Harmonielehre,

1853, 1920 in 30. Aufl.; Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts, 1872 und spätere Auflagen; Lehrbuch der Fuge, 1859 und spätere Auflagen).

Richter, Franz Xaver, der 1709 zu Hollischau (Mähren) geborene Senior der »Mannheimer Schule«, war Musiker in der fürstabtl. Kapelle zu Kempten, bevor er 1747 als Geiger und Sänger in die Mannheimer Hofkapelle eintrat. 1769 ging er, der inzwischen zum Kammerkomp.en aufgerückt war, als Münsterkm. nach Straßburg, wo er 1789 starb. Mit → Stamitz und → Filtz gehört R., den seine kontrapunktischen Neigungen mehr bereichern, als daß sie ihn beschweren, zu den Schöpfern des Mannheimer Instrumentalstils (→ Mannheimer Schule). Neuausgabe seiner Sinfonie- und Kammermusik in DTB IV, 1 und VII, 2 (Sinf.), XVI, 1 u. 2, in Riemanns Coll. Mus., Nagels Arch. (Nr. 72), Katalog der KM. von Mathias in Riemann-Festschrift.

Richter, Hans (1843–1916), kam 1866 als junger Wiener Musiker zu R. Wagner, bei dem er sich vom Kopisten der Meistersingerpartitur zum »Unmögliches Leistenden, vielerprobten, für alles einstehenden« Mitarbeiter emporarbeitete. In diesen Worten des Bayreuther Meisters liegt die Anerkennung einer Dirigentenleistung, die nur in der H. von Bülows noch ihresgleichen hatte. R., seit 1876 Bayreuther Festspieldir., war seit 1878 Wiener Hofkm. und einer der gefeiertsten dtsch.en Gastdir.en – Lit.: Briefe Wagners an H. R., Wien 1924.

Ricordi, Giovanni (1785–1853), begründete 1808 den gleichnamigen, heute größten Musikverlag Italiens.

Riedel, Karl (1827–1888), ursprünglich Elberfelder Webergeselle, studierte bei → K. Wilhelm und am Kons. zu Leipzig, wo er 1854 den bekannten, seinen Namen tragenden Gesangverein begründete. R. hat zahlreiche ältere Kompos.en in Bearbeitung herausgegeben (Eccards Preuß. Festlieder, J. W. Francks Geistliche Melodien, Schütz' Sieben Worte usw.). – Lit.: A. Göhler, Der Riedelverein zu Leipzig, 1904 (mit einer Biographie R.s).

Riehl, Wilhelm Heinrich (1823 bis 1897), Prof. der Staatswissenschaften an der Universität München, Dir. des Nationalmuseums und Generalkonservator, war als Komp. der Liedersammlung Hausmusik (1855) eine Gestalt des abklingenden Biedermeier. Von großem Wert dagegen sind seine musikalischen Schriften (Musikalische Charakterköpfe 1853/1861 und spätere Auflagen), Musikalische Novellen (1856), Kulturstudien aus 3 Jahrh.en (1862), Corelli im Wendepunkt zweier musikgeschichtlicher Epochen (Sitzungsberichte der bayr. Akad. der Wiss. 1882). – Lit.: R. Wagner, Ges. Schriften Bd. 8; H. Simonsfeld, H. R. als Kulturhistoriker 1899.

Riemann, Hugo (1849–1919), studierte Musik und MW. in Berlin, Tübingen, Göttingen und Leipzig, wo er sich 1878 habilitierte. Sein akademisches Amt übte er erst nach mehrjähriger Tätigkeit als Musiklehrer (Bromberg, Hamburg, Sondershausen, Wiesbaden) aus (1901 Prof., 1908 Dir. des Musikwissensch. Instituts, 1911 o. Honorarprof.). R. ist die markanteste und bedeutendste Persönlichkeit un-

ter den Vertretern der MW. der jüngsten Vergangenheit. Seine Hauptverdienste liegen auf den Gebieten der Musiktheorie, die er von Grund auf erneuerte, und der Musikgeschichtsschreibung, der er zuerst in umfassender Weise ihre stilkundliche Orientierung gab. Weniger glücklich war er als Musikästhetiker wie, durch die Einseitigkeit seiner → Phrasierung, auch als Bearbeiter. Immerhin schmälerte aber diese Erscheinung nicht seinen Ruhm als erstrangiger wissenschaftlicher Entdecker und Erschließer. Hauptwerke: a) Zur Musiktheorie und Musikästhetik: Neue Methoden der Harmonielehre, 1880 und spätere Auflagen; Das Problem des harmonischen Dualismus, 1905; Neue Schule der Melodik, 1883; Lehrbuch des Kontrapunkts, 6. Auflage 1921; Große Kompos.lehre (3 Bde., 1902–1913), Musikalische Dynamik und Agogik (1884), System der musikalischen Rhythmik und Metrik (1903), Elemente der musikalischen Ästhetik (1900). b) Zur Musikgeschichte: Handbuch der Musikgeschichte (5 Bde., 1901–1913 und spätere Auflagen), Geschichte der Musik seit Beethoven (1901), Geschichte der Musiktheorie (1898, 2. Aufl. 1921), Musiklexikon (1882, 12. Aufl. 1939 begonnen), Opernhandbuch (1884 u. 93). Neuausgaben: Alte Kammermusik (London, ohne Jahr), Musikgeschichte in Beispielen (4. Aufl., bearbeitet von Schering 1929), Kantatenfrühling (Kistner und Siegel), Hausmusik aus alter Zeit, Coll. Mus. (Breitkopf & Härtel), DDT XXXIX, DTB III, 1, VII, 2, VIII, 2, XI, 2, XII, 2, XV, 1, XVI, 2. – Lit.: Riemann-Festschrift mit biographischer Skizze und Werkverzeichnis, 1909.

Riepel, Joseph (1708–1782), Thurn- und Taxisscher Kammermusiker zu Regensburg, Komp. und trefflicher Musiktheoretiker (Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst: De rhythmopoeia, 1752; Grundregeln zur Tonordnung, 1755). – Lit.: W. Twittenhoff, Die musikalischen Schriften J. R.s, Diss. Halle 1933.

Ries, Ferdinand, geb. 1784 zu Bonn als Sohn des MD.s Franz Anton R., Kl.- und Kompos.-schüler Beethovens, mit dem er auch während seiner Londoner Zeit (1813–1824) in enger Verbindung stand. R. übermittelte Beethoven im Jahre 1817 die Einladung der Londoner Philharmonischen Gesellschaft, für sie »zwei große Symphonien« zu schreiben, von denen aber nur eine – die neunte – zur Ausführung kam. Von 1834 bis 1836 war R. städtischer MD. in Aachen, später Dir. des Frankfurter Cäcilienvereins. Von seinen etwa 200 Kompos.en waren die 9 Kl.-konz.e seine beliebtesten Werke. Schumann sagt von seinem letzten Konz. in cis-moll: »Alles fest und klar, als könne es nicht anders sein, keine Note zu wenig, Guß des Ganzen, Harmonie, Grundidee, Musik.« R.s Biographische Notizen über L. van Beethoven (1838 und 1845, Neudruck 1906) sind ein wichtiges Quellenwerk über den Meister. – Lit.: L. Überfeldt, F. R.s Jugendentwürfe, Diss. Bonn 1915.

Rietz, Julius (1812–1877), einer der bedeutendsten Dir.en seiner Epoche, war zuerst Theater- und städt. Km. in Düsseldorf, wurde 1848 → Gades Nachfolger als

Gewandhauskm. und folgte 1860 → Reißiger im Amte des Dresdner Hofkm.s. Als Komp. hat er seinen Dirigentenruhm nicht überdauert.

Rigaudon, alter franz., wahrscheinlich aus der Provence stammender Sing- und Spieltanz, drei- oder vierteilig und in geradtaktigem Zeitmaß.

Rimsky-Korssakow, Nikolai Andrejewitsch (1844–1908), wurde nach seinem Ausscheiden aus dem russ. Marinedienst, nach dem er aber Inspekteur der Marinekapellen blieb, eins der bedeutendsten Mitglieder der jungruss. Schule (Kompos.-Prof. am Kons. zu Petersburg und Dir. der Hofsängerkapelle und mehrerer Musikgesellschaften). »R.-K. vereinigt in seinem Schaffen gewissermaßen zwei vollkommen verschiedene Stile, die ihrem Wesen nach nichts miteinander gemein haben. Der eine ist durch die Eigenart des volkstümlichen Melos und eine dementsprechende Harmonisierung bedingt, die oft mit fast genialer Intuition das Wesensechte und Charakteristische zu treffen versteht ... Der andere ist seiner Natur nach unmelodisch, ja melodienfeindlich, erwachsen aus dem Bestreben, möglichst vollkommene und farbenprächtige Klangschilderungen zu geben. Seine Wurzeln liegen im Schaffen Berlioz', Liszts und Wagners, die nationalen Elemente fehlen hier vollkommen« (L. Ssabanejew, Geschichte der russ. Musik). Diese Gegensätze traten bes. nach dem Zerfall der jungruss. Schule (nach 1875) zutage. Die Hauptwerke R.-K.s sind: Opern: Das Mädchen von Pskow, Die Mainacht, Schneeflöckchen, Sadko, Das Märchen vom Zaren Zaltan, Der Wojewode, Die Sage von der unsichtbaren Stadt Kitesch, Der goldene Hahn, Mozart und Salieri u. a. 3 Sinfonien und Sinfonietta, sinfonische Dichtungen (Sadko, Scheherazade, Serbische Fantasie), Suiten, Ouvertüren, Kammer- und Kl.musik (Konz. Cis-moll), zahlreiche Chorwerke und Lieder. R.-K. bearbeitete Kompos.en von Borodin, Mussorgski u. a. und schrieb »Chronik meines musikalischen Lebens« (1908, dtsch. von O. v. Riesemann) sowie »Die Grundlagen der Instrumentation« (auch dtsch. Ausgabe). – Lit.: N. van Gilse van der Pals, Rimsky-Korssakow, Diss. Leipzig 1914; M. Panoff, Die nationale Kunstmusik R.-K.s, Diss. Bonn 1927.

Rinaldo di Capua, einer der besten Buffokomp.en der Mitte des 18. Jhts., von dessen Opern aber nur eine – La Zingara – erhalten ist.

rinforzando, ital., stärker werdend.

Rinkens, Wilhelm (1879–1933), studierte am Kölner Kons., MD. in Eisenach und thüring. Bundesliedermeister, schrieb Orch.-, Kammer- und Chormusik sowie schulmusikalische Werke. – Lit.: A. H. Winkler, Wilhelm R., 1931.

Rinuccini, Ottavio (um 1560 bis 1621), der Dichter der ersten Florentiner Musikdramen (Dafne, Euridice und der Arianna Monteverdis; Neuausgabe: Solerti, Musica, ballo e drammi alla corte Medicea, 1905). – Lit.: M. Schild, Die Musikdramen R.s, Diss. München 1932.

ripieno, ital., voll ausgefüllt, bedeutet das Singen bzw. Spielen des Ripienchores oder -orchesters. Gegensatz: Solisten. – Lit.: J. Fr. Reichardt, Über die Pflichten eines R.violinisten, 1776.

Ripresa, ital., Wiederholung, Reprise, Refrain. Nach T. Norlind (Zur Geschichte der Suite, SIMG VII) auch dreizeitiger Tanzsatz der alten Lautensuite.

risoluto, ital., entschlossen, kräftig.

Risposta, ital., die Beantwortung (Nachahmung) des Themas (Proposta), bes. im → Kanon.

Rist, Johann (1607–1667), Hamburger Prediger und Dichtermusiker, Gründer des Elbschwanenordens und Haupt einer Hamburger Liederschule (Komp.en: H. Pape, J. Schop, H. Scheidemann, P. Meier, Jacobi, Th. Selle u.a.). R.s Ziel war, »den schweren Weisen« des dtsch. Liedes solche von »Einfalt« und schlichter, volkstümlicher Wirkung entgegenzustellen. Bekannte Lieder R.s sind: O Ewigkeit, du Donnerwort, O Traurigkeit, o Herzeleid, Werde munter, mein Gemüte. – Lit.: W. Krabbe, J. R. und das dtsch. Lied, Diss. Berlin 1910 (mit Verzeichnis der Liedersammlungen).

ritardando, abgek. ritard., ital., langsamer werdend.

ritenuto, abgek. riten., ital., zurückhaltend.

Ritornell (ital. ritornello = Wiederkehr), in älteren Gesangsgattungen, wie → Ballade, → Frottole der → Refrain, in der Frühmonodie Allgemeinbezeichnung des instrumentalen Musizierens »zwischen dem Singen« (Prätorius), in der → Arie Bezeichnung der Vor-, Zwischen- und Nachspiele, im → Konzert das Tutti des Orch.s.

Ritter, Alexander (1833–1896), Komp. und Violinist, gehörte der neudtsch. Schule → Liszts an und stand → Wagner als Sohn von dessen mütterlicher Freundin Julie R. und als Gatte der Franziska Wagner besonders nahe. R., der sein letztes Lebensjahrzehnt in München verbrachte, wurde durch seine Einwirkung auf den jungen → Richard Strauß und viele andere Musiker der geistige Stammvater der Münchner Schule. Als Komp. gab er sein Bestes im Liede und in seinen heiteren Opern »Der faule Hans« und »Wem die Krone?«, Werken, die auch textlich auf ansehnlicher Höhe stehen. – Lit.: S. von Hausegger, Alexander R., 1907.

Ritter, Christian (etwa 1645 bis etwa 1725), studierte bei → Chr. Bernhard und → Chr. Kittel, wirkte zuerst in Halle, dann in Schweden, wo er 1688 Stockholmer Hofkm. wurde. R., den Mattheson zu den größten zeitgenössischen Komp.en zählte, schrieb wertvolle Chor- und Kl.werke. Neudruck von Kantaten in Seifferts Organum und bei Breitkopf & Härtel. Dort auch zwei von Buchmayer hrsg. Kl.werke. – Lit.: R. Buchmayer, Christian R., Riemann-Festschrift 1909.

Ritter, Hermann (1849–1926), der Erfinder der Viola alta, einer großen Bratsche, die er auch in einem eigenen Streichqu. spielte und über die er die Schrift Die Geschichte der Viola alta (1877) veröffentlichte. Von seinen übrigen Arbeiten seien nur die 1913 neuerschienenen Orch.studien für Viola genannt. – Lit.: Adema, H. R.und seine Viola alta, 1881.

Rochlitz, Johann Friedrich (1769 bis 1842), einer der angesehensten und einflußreichsten Musikschriftsteller der klassisch-romantischen Zeit, dessen Dichtungen u. a. → Schubert und → Weber vertonten und den → Beethoven

zu seinem Biographen ausersah, war von 1798 bis 1818 der Herausgeber der Allg. mus. Zeitung in Leipzig. Noch bis zum jungen Wagner (vgl. Wagners Bericht über die Wiederauffindung eines Jugendwerkes, Ges. Schriften, 10. Bd.) verspürt man die Macht R.', der seit 1805 einer der Dir.en des Gewandhauses war. 1838 bis 1840 veröffentlichte er eine Sammlung von Gesangsstücken in 3 Bdn. Seine wichtigsten Arbeiten über Musik sind vereinigt in der Sammlung Für Freunde der Tonkunst (1824–1832 und spätere Auflagen). Neuausgabe der Schrift über J. S. Bach durch Müller-Blattau als: Wege zu Bach (1926). – Lit.: H. Ehinger, F. R. als Musikschriftsteller, 1928.

Rode, Pierre (1774–1830), hervorragender franz. V.virtuose aus der Schule → Viottis, gab während seiner Tätigkeit als Prof. am Pariser Cons. von 1795–1803 mit → Baillot und → R. Kreutzer die berühmte V.schule dieses Instituts heraus. Abgesehen von einer fünfjährigen Wirksamkeit als Kammervirtuos Kaiser Alexanders I. von Rußland war R. als konzertierender Künstler tätig. Von seinen Kompos.en leben heute noch in der Studierstube die ausgezeichneten 24 Caprices en forme d'Études und einige seiner 13 V.konz.e. – Lit.: H. Ahlgrimm, Pierre R., Diss. Wien 1930.

Römische Schule → Palestrina.

Röntgen, Julius, geb. 1855 zu Leipzig als Sohn des Gewandhauskonzertm. Engelbert R., eines Holländers, studierte am dortigen Kons., seit 1876 Lehrer und (1918) Dir. des Amsterdamer Kons.s, gest. 1932. Als Komp. von zwei Opern, Orch.-, Chor-, Kammermusik und Liedern ist R. Nachromantiker. R. gab zahlreiche Volksliedbearbeitungen heraus und veröffentlichte Brahms' Briefwechsel mit Th. Engelmann (1918).

Roger-Ducasse, franz. Komp. aus der Schule G. Faurés (geb. 1873), schrieb Kammer- und Kl.musik, eine komische Oper Cantegrill, das Mimodram Orphée und die sinfonische Dichtung »Au jardin de Marguérite«.

Rohrblattinstrumente heißen die durch eine ein- oder ausschlagende Zunge angeblasenen Instr.e (Schalmei, Oboe, Fagott, Klarinette, Saxophon u. a.).

Rohrflöte, eine gedackte Orgelpfeife, die durch ein eingesetztes offenes Röhrchen einen helleren und schärferen Klang erhält als andere gedackte Pfeifen.

Rolla, Alessandro (1757–1841), bedeutender ital. Violinist und V.pädagoge – er war der Lehrer Paganinis –, wirkte zuerst in Wien, dann in Parma und Mailand (1802 Km. der Scala, 1805 Prof. am Kons.). Er schrieb Ballette, Kammer- und V.musik sowie eine große Zahl von Kompos.en für Bratsche (Duette, 4 Konz.e).

Rolle, Johann Heinrich (1716 bis 1785), gehörte von 1741 bis 1746 der Berliner Hofkapelle an, ging dann als Organist nach Magdeburg, wo er 1752 das Amt seines Vaters als städtischer MD. übernahm. In seiner Berliner Zeit hatte → K. H. Graun so stark auf ihn gewirkt, daß er bes. in seinen 25 Oratorien und Passionen (Hauptwerke Der Tod Abels, 1771, und Lazarus, 1779) als sein bedeutendster Geistesschüler gelten muß. Maßhalten, Schönheit der Gedanken und der Form ist

die Devise dieses ausgezeichneten Musikers. – Lit.: Fr. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst II; R. Kästner, Johann Heinrich R., 1932.

Roman, Johann Helmich (1694 bis 1758), bedeutender schwed. Musiker, spielte schon als siebenjähriges Wunderkind im Hoforch. und studierte noch bei → Ariosti und → Pepusch in London. (1739 schwed. Hofkm. und 1740 Mitglied der schwed. Akad. der Wiss.) Außer etwa 30 Sinfonien und Ouvertüren sowie Suiten und Konz.e schrieb R. Festmusiken, Kantaten und andere Gesangswerke (darunter allein 80 Psalmen mit Bc.)

Romanesca (ital., die röm. Melodie), eine zahlreichen vokalen und instrumentalen Kompos.en des 17. Jhts. zugrunde liegende ostinate Baßmelodie.

Romantik → Musik-Geschichte.

Romanze, romanisches erzählendes Lied, Gegenstück der Ballade. Die R.n-Hochflut in der neueren Vokal- und Instrumentalmusik setzte um die Mitte des 18. Jhts. ein, geht aber nicht – wie Riemann angibt – von Dittersdorf aus, sondern von → Fr. J. Gossec, der in einer Sinfonie von 1761 (op. 5, Nr. 2) schon eine »Romanza« brachte. Den Höhepunkt der klassischen R. erreichte Beethoven mit seinen beiden R.n für V. und Orch. op. 40 und 50.

Romberg, Andreas (1767–1821), Geiger und Komp., gehörte 1790–1793 dem Bonner Hoforch. an, ging dann nach Hamburg und 1815 als Hofkm. nach Gotha. Als Komp. ist R. der Gegenwart nur mehr durch seine Kantate Das Lied von der Glocke bekannt, nicht mehr dagegen mit seinen mindestens gleichrangigen V.konz.en und seiner Kammermusik. In seinem unvollendeten letzten Kammermusikwerk, in dem er zwei Streichqu. verband, gab er → L. Spohr nach dessen ausdrücklicher Erklärung die Anregung zur Schaffung seiner Doppelqu.e. – Lit.: K. Stephenson, Andreas R., Hamburg 1938.

Romberg, Bernhard (1767 bis 1841), einer der größten dtsch.en Cellovirtuosen seiner Zeit, Vetter von Andreas R., mit dem er bis 1799 zusammenlebte, wirkte neben seinen Konzertreisen 3 Jahre als Prof. am Pariser Cons., 1805 als Solocellist in Berlin und von 1815 bis 1819 als dortiger Hofkm. Er schrieb zahlreiche Cellokompos.en, darunter 10 Konz.e, Kammermusik, 3 Opern und andere Vokalwerke. – Lit.: H. Schäfer, Bernhard R., 1931.

Rondo (Rondeau) geht auf die Urform (Rundgesang) der gesungenen und gespielten Tanzmusik zurück, die auf dem Wechsel von Strophe (couplet) und dem mehrmals wiederholten → Refrain beruht. Mit Recht sagt Riemann, daß jeder Tanz zum R. wird, »sobald er mehr als einmal auf das Hauptthema zurückkommt«. Im Barock war das R. so vorherrschend geworden, daß alle übrigen Tanzformen und selbst die Arie R.form annehmen, d. h. en rondeau gesetzt werden konnten. Gleichzeitig gewann das instrumentale R. mehr und mehr an Boden, zunächst als eine ausgesprochen franz.-rassetypische Form, die wie viele andere franz. Musikformen auch in der ausländischen Tonkunst oft nachgeahmt wurde. Der Musiktheoretiker H.

Chr. Koch (Versuch einer Anleitung zur Kompos. III) sagt vom R. des 18. Jhts., es unterscheide sich »von allen anderen Tonstücken hauptsächlich dadurch, daß die verschiedenen Perioden oder Zwischensätze desselben keine solche Gemeinschaft der melodischen Teile unter sich haben wie die Perioden der übrigen Tonstücke«. Das so gebaute R. war der typische Schlußsatz der großen zyklischen Formen (Sonate, Sinfonie) geworden, das auch durch seine leichtere Art den Charakter des Ausklangsatzes bekundete. In der dtsch. Instrumentalmusik aber setzte schon mit → Ph. E. Bach eine über → Haydn und → Mozart zu → Beethoven weitergeführte Bewegung der Annäherung von Sonaten- (→ Sonate) und R.form ein. – Lit.: Alle Formenlehren. W. Chrzanowski, Das instrumentale Rondeau und die R.formen im 18. Jht., Diss. Leipzig 1911; Fr. Piersig, Das R.

Ropartz, Guy, franz., 1864 in der Bretagne geborener Komp. und Musikschriftsteller, Schüler von → Massenet und → C. Franck, ist bes. eigenartig in den Schöpfungen, in denen die herbe Stimme und Stimmung seiner Heimatlandschaft in den Tönen mitschwingt (Opern: Le diable couturier, Paysages de Bretagne, Musik zu P. Lotis Islandfischern). Außerdem Orch.kompos.en, Kammermusik, Chöre.

Rore, Cyprian de (1516–1565), berühmter niederländ. (aus Antwerpen oder Mecheln) stammender Komp., Schüler Willaerts in Venedig, dessen Amtsnachfolger als Markuskm. er 1563 wurde. Vorher wirkte er als Hofkm. in Ferrara und Parma, wohin er 1564 zurückkehrte. R. ist einer der größten Motetten- und Madrigalkomp.en seiner Zeit, der Künstler, der mit → Willaert nach Ausdruck und Technik die große Epoche des ital. Madrigals herbeiführte. »Wir stehen damit an der Pforte des Zeitalters der harmonischen Musik, am Ende der Herrschaft der Kirchentöne. Was → Willaert angestrebt und → Zarlino theoretisch begründet hatte, sehen wir zum ersten Male von einem genialen schöpferischen Meister der künstlerischen Phantasie einverleibt.« (H. Riemann). Hauptwerke: 5 Bücher 5st. Madrigali cromatici (1542 bis 1566), 4- bis 5st. Madrigale Le vive fiamme (1565). Neudruck von Madrigalen in Blumes Chorwerk Bd. 5, Schering, Musikgeschichte in Beispielen, Motetten bei Commer, Kiesewetter u. a. – Lit.: K. Musiol, Cyprian de R., 1932.

Rosbaud, Hans, geb. 1895 in Graz, war seit 1930 Kapellm. und Abteilungsleiter am Reichssender Frankfurt a. M. 1941 wurde er als Generalmusikdirektor nach Straßburg berufen.

Rosé, Arnold (eigentlich Josef Rosenbaum) geb. 1863 in Jassy, (Rumänien), jüd. Violinist, seit 1881 Konzertm. in Wien und bis 1924 Prof. an der dortigen Staatsakad., Führer eines seinen Namen tragenden Streichqu.s.

Roselius, Ludwig, geb. 1902 in Kassel. Komponist von Liedern, Opern, Kammermusik.

Rosenmüller, Johann, einer der größten dtsch.en Vokal- und Instrumentalkomp.en des 17. Jhts., um 1620 zu Ölsnitz geboren, wurde in Leipzig, wo er studiert hatte, Organist der Nikolaikirche, Hilfslehrer und stellvertretender

Organist an St. Thomae. Seine Aussichten auf das Thomaskantorat machte er durch Verfehlungen zunichte, ging nach Hamburg und Venedig, von wo er 1674 nach Wolfenbüttel als Hofkm. berufen wurde. In Venedig schrieb er seine wichtigen Sonate da camera mit vorangestellter Orch.kanzone (Sinfonie), die Nef als Bd. XVIII der DDT herausgegeben hat. Außerdem: Paduanen, Allemanden usw. (1645), Studentenmusik (3- bis 5 st., 1654, Sonate, 2- bis 5 st., 1682). Von seinen etwa 200, zum Teil sehr bedeutenden Gesangskompos.en erschienen neu: Klagelieder des Jeremias und der 138. Psalm (Nagels Arch. Nr. 30 und 59), Begräbnisgesänge bei Kallmeyer, Dialog und eine Kantate in Seifferts Organum. – Lit.: F. Hamel, Die Psalmkompos. J. R.s, 1933; A. Horneffer, Johann R., Diss. Berlin 1898.

Rosenthal, Moriz, geb. 1862, jüd. Kl.virtuose aus Liszts Schule, schrieb u. a. eine Schule des höheren Kl.spiels.

Rosetti, Franz Anton (eigentlich Rößler), geb. 1750 zu Leitmeritz in Böhmen, 1773 Mitglied des Öttingen-Wallersteinschen Orch.s, seit 1789 Hofkm. in Ludwigslust, wo er 1792 starb. R. war nicht nur einer der »beliebtesten« Tonsetzer seiner Zeit, als den ihn Schubart ansprach, sondern auch einer der besten. Außer einem Requiem, Opern und Oratorien schrieb er 34 Sinfonien und mehrere Quartettkomp.en. Er ist einer der wenigen, die sich als Sinfoniker neben den großen klassischen Meistern ehrenvoll behaupten können, ja seine g-moll-Sinfonie darf getrost ein Geniewerk genannt werden, das auch verwöhnte Ohren bezaubert. Neudruck DTB XII, 1 (Sinfonien), XV (Kammermusik). – Lit.: O. Kaul, Die Vokalwerke A. R.s, 1911.

Rossi, Luigi (1598–1653), ist neben Carissimi → der größte Meister der röm. Barocksolokantate, dieser dem genius loci in Reife und Schönheit voll huldigenden Musikgattung (Beschreibung der Formtypen von 100 Kantaten in Riemanns Handbuch der Musikgeschichte II, 2). R.s berühmtestes Werk ist die erste in Frankreich aufgeführte, auf Mazarins Einladung geschriebene Oper Le mariage d'Orphée et d'Euridice (1647). Neudruck von Kantaten bei Gevaert (Gloires d'Italie) und in Riemanns Kantatenfrühling. – Lit.: A. Wotquenne, Étude bibl. sur L. R., 1909.

Rossini, Gioacchino, der große Meister der ital. Oper, wurde 1792 als Musikerkind in Pesaro geboren und wandte sich nach kurzem Studium bei Mattei in Bologna der Oper zu. Kurz nur war auch seit den ersten Bühnenwerken »Demetrio e Polibio« und »La cambiale di matrimonio« (1810) der Aufstieg zu der mit »Tancredi« von 1813 schnell erreichten Weltberühmtheit. Die Opern: Die Italienerin in Algier, Elisabetta, Der Barbier von Sevilla (1816), Otello, Cenerentola (Aschenbrödel), La gazza ladra, La donna del lago u. a. folgten, und durch die Bemühungen von R.s Impresario Barbaja verbreitete sich sein Ruhm über die gesamte Kulturwelt. 1823 übernahm R. die Leitung des ital. Theaters in Paris, arbeitete mehrere ältere Opern im Sinne des franz. Operngeschmacks um und schenkte im »Tell« der jungen »Großen Oper«

Frankreichs sein zweites Standardwerk nach Aubers »Stummen von Portici«. Auf dem Gipfel des Ruhms entsagte er der Opernkompos., schrieb nur noch sein Stabat mater und einige andere Nachzüglerkompos.en und verlebte die folgenden Jahrzehnte als ein heiterer Genießer und Beobachter (gest. 1868 in Paris). Nach vielfacher Verkennung wird der gesangliche Verzierungsstil R.s nicht mehr im Sinne einer Auslieferung der Gesangspartien an die Sängerwillkür erfaßt, sondern so, daß R. geradezu durch seine »Fixierung der Singstimme bis in alle Details« den Sänger entthront habe (H. Gerigk). In seiner Meisterschöpfung, dem Barbier, verlaufen die Entwicklungslinien der wirklichkeitsnahen Kunst der Buffa zu einem Verdichtungspunkt höchster Ordnung und zu einem Musterwerk von Gattung, Stil und Nationalcharakter. – Lit.: R. Wagner, Erinnerungen an R., Ges. Schriften VIII; W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe I; G. Radiciotti, Rossini, 3 Bde., Tivoli 1927–1929; A. de Curzon, Rossini, 1930; H. Gerigk, Rossini, 1934; Derselbe, Das alte und das neue Bild R.s, ZfMW XVI; A. Sandberger, Rossiniana, Ges. Aufsätze 1921.

Roth, Hermann, geb. 1882, studierte bei Wolfrum und Riemann, Musikreferent in Leipzig und München (zuletzt der Hamburger Nachrichten) und Theorielehrer (Karlsruhe, Stuttgart). R. veröffentlichte zahlreiche Bearbeitungen bes. von Werken Bachs und Händels (Opern Tamerlan und Alcina) sowie die Bücher H. K. Schmid (1921) und Elemente der Stimmführung (1926).

Rouget de l'Isle, Claude Joseph (1760–1836), schrieb als Straßburger Militäringenieur den Chant de guerre für die Rheinarmee, der als Marseillaise zur franz. Nationalhymne wurde. Für die großen Revolutionsfeiern schrieb er eine Hymne à la Raison und andere Revolutions- und Kriegsgesänge, ferner veröffentlichte er Romanzen und (50) Lieder sowie 2 Operntexte (Macbeth, komponiert von Chélard 1827). – Lit.: A. Lanier, Rouget de l'Isle, 1907; Tiersot, Hist. de la Marseillaise, 1915; A. Becker, La Marseillaise, 1930.

Rousseau, Jean Jacques (1712 bis 1778), der Genfer Philosoph, stand mit seinen Schriften über Musik und als Komp. im Mittelpunkt des franz. Musiklebens seiner Epoche. Nach ersten Unterweisungen durch Frau von Warrens und vornehmlich durch Selbststudium nach Rameaus Grundsätzen legte er den Grund zu seinen ersten Kompos.en, darunter eine 1747 ohne Erfolg aufgeführte Oper Les Muses galantes. Auf die Dissertation sur la musique moderne (1743) folgte 1753 die Lettre sur la musique française, ein vernichtender Schlag gegen die franz. Musik, die nach R.s Ansicht zur Vertonung völlig ungeeignete franz. Sprache und bes. gegen die überalterte große Oper des Landes, diese Ausgeburt des Rationalismus. Ihr stellte er, ein Bewunderer der ital. Buffa schon seit seinem venezianischen Aufenthalt von 1745 bis 1746, deren Natürlichkeit entgegen, und aus dieser revolutionären Stimmung heraus schrieb er 1752 sein Singspiel Le devin de village (Der Dorfwahrsager). Seine beständigen

Untersuchungen über die Ausdruckskraft der Sprache und der Musik – sollte doch selbst der Essai sur l'origine des langues ursprünglich Essai sur l'origine de la mélodie heißen – führten ihn auf die neue Spur des Mimodramas (Pygmalion 1770). Den vielbewunderten Werken Dorfwahrsager und Pygmalion entspricht auf musiktheoretischer Seite an Bedeutung das Musiklexikon (Dictionnaire de Musique), in dessen Vorwort R. offen von den Einseitigkeiten seiner früheren Haltung abrückte. Sein Erkenntnisziel »Wahrheit der Kunst« stellte ihn nun so ein, daß es ihm möglich wurde, auch den Absichten des Opernreformators Gluck noch gerecht zu werden (Fragments d'observations sur l'Alceste italienne [1774]). Von musikalischen Spätwerken erschienen nach seinem Tode noch Bruchstücke der Oper Daphnis et Chloé (1779) und ein Sammelwerk von 95 Gesangsstücken: Les Consolations des misères de ma vie (1781). – Lit.: A. Jansen, R. als Musiker, 1884; A. Pougin, R. musicien, 1901; Fr. Hellouin, R. et sa psychologie à l'orchestre, 1903; J. Tiersot, Rousseau, 1912; H. G. Kramer, Nietzsche und R., Diss. Erlangen 1928.

Roussel, Albert, franz. Komp., geb. 1869 in Tourcoing, gest. 1939, gab als 30jähriger die Marineoffizierslaufbahn auf und widmete sich unter Leitung → d'Indys dem Studium der Musik; 1902–1913 war er Kontrapunktlehrer an der Schola cantorum in Paris. R. gehört zu den Generationsgenossen Debussys, die dem Impressionismus und gelegentlich auch der Atonalität huldigten, ohne beiden Einseitigkeiten dauernd zu verfallen. Seine wirkungskräftigsten Schöpfungen sind: 3 Sinfonien, Orch.suiten (Pour une fête de printemps, 2 Bacchus-Suiten), die indische Ballettoper Padmâvatî, das Chorwerk Les invocations. Außerdem schrieb er Ballette, Konz.e, Chor- und Kammermusik. – Lit.: L. Vuillemin, Albert R., 1924.

Rovescio (ital. = Rückseite), Umkehrung, al rovescio, in der Umkehrung (bes. beim Kanon).

Rózycki, Ludomir, geb. 1883 in Warschau, Schüler des dortigen Kons.s und später Humperdincks in Berlin, einer der bekanntesten jungpoln.en Komp.en. Er schrieb zahlreiche sinfonische Dichtungen, Opern (Boleslaus der Kühne, Medusa, Eros und Psyche, Casanova), Werke für Kl., Kammermusik und Lieder.

Rubato, ital. geraubt. Tempo rubato, eine schon im 18. Jht. sehr verbreitete, in rhythm.en Veränderungen bestehende Vortragsart. – Lit.: B. Bruck, Wandl. des Begriffs T. r. (Berlin 1929 Diss.), J. A. Johnstone, Rubato (London 1931).

Rubert, Joh. Martin, ein um 1614 zu Nürnberg geborener Musiker, der seit 1640 in Stralsund als Organist wirkte (gest. 1680), wichtig für die Geschichte des großen kantatenförmigen dtsch. Liedes (Arien: Friedensfreude [1645], Mus. Arien [1647], Musikalische Seelenerquickung [1664]), wie für die frühbarocke Orch.suite mit vorangestellter Sinfonie (Sinfonien, Scherzi, Balletten ... [1650]).

Rubinstein, Anton (1829–1894), jüd. Komp. und Kl.virtuose, studierte mit seinem Bruder Nikolaus bei S. Dehn in Berlin, wurde

russ. Hofpianist, Leiter der Kais. Russ. Musikgesellschaft, Staatsrat und 1862 Dir. des von ihm und Nikolaus R. begründeten Petersburger Kons.s. Er war ein nicht in die Tiefe dringender, formgewandter Komp. Er schrieb Opern: Feramors, Der Dämon, Sulamith; Oratorien: Der Turm zu Babel, Moses, Christus; Orch.-werke, Kammer- und Kl.musik, Lieder. Schriften: Die Musik und ihre Meister, Erinnerungen aus 50 Jahren, Leitfaden zum Gebrauch des Pedals u. a. – Lit.: Biographien von E. Zabel (1892), A. Soubies (1895).

Rudorff, Ernst (1840–1916), studierte am Leipziger Kons., war von 1869 bis 1910 Prof. für Kl. an der Berliner Hochschule für Musik, schrieb als Spätromantiker Sinfonien und Ouvertüren (zu Märchen vom blonden Ekbert, Otto der Schütz, Romantische Ouvertüre), Chorwerke, Lieder und Kl.musik. R. war ein geschätzter Bearbeiter und Herausgeber (Mozart-Konz.e, Chopin-Ausgabe, Briefe Webers an Lichtenstein usw.). Seinen Briefwechsel mit J. Brahms gab W. Altmann als 3. Bd. des Brahms-Briefwechsels heraus.

Rückpositiv, Name des bei Barockorgeln im Rücken des Spielers aufgestellten kleinen Orgelwerks.

Rüdel, Hugo (1868–1934), war zuerst Waldhornist an der Berliner Oper und Lehrer an der dortigen Hochschule, bevor er als weltbekannter Dir. zahlreicher großer Chorvereinigungen hervortrat (Berliner Domchor und seit 1916 auch Berliner Lehrergesangverein, seit 1901 auch Chorleiter der Bayreuther Festspiele).

Rüdinger, Gottfried, dtsch., Komp., geb. 1886 in Lindau, studierte zuerst bei Domkm. Widman in Eichstätt, dann bei M. Reger in Leipzig und wurde 1920 Theorielehrer an der Akad. der Tonkunst in München. Als Komp. ist R. eine vielseitige Natur; sein Schaffen reicht von der Orgelsonate und Hausmusik zur ausgesprochen bajuwarischen Stammesmusik (Haidl bubaidl, Volkskinderlieder; Truderinger Kirchweih, bayr. Bauerntänze; Naturlieder aus dem Allgäu für 4st. Chor; Rund um die Linde, Volkslieder für gemischten Chor; bäuerliche Spieloper Der Brandnerkaspar; »Sinfonietta bajuvarica« zahlreiche Bearbeitungen von Älplerliedern; ferner Chorwerke, Kammermusik, Kl.-kompos.en, Lieder).

Rundfunk (Radio). Der R., dessen aus den Funktionen von Mikrophon, Sender und Aufnahmegerät bestehende technische Einrichtung hier außer Betracht bleiben kann, hat sich in der kurzen Zeit seines Bestehens (1888/1889 erste Versuche von Heinrich Hertz, 1920 erste Musikübertragungen der Marconi-Company) zum wichtigsten Musikvermittler der Welt emporgeschwungen. Das Musikinteresse gegenüber dem R. richtet sich auf die Klangqualität der Musiksendungen, angefangen von der R.eignung der ausübenden Faktoren bis zu der Gestalt des mit bes. Schalldämpfungsvorrichtungen versehenen R.-musiksaales. Dem R. als einem Hauptinstr. der Kulturpolitik obliegt die Aufgabe, das Musikgut in möglichst umfassender und alle Volkskreise erfassender Weise darzubieten. Diese Aufgabe spaltete sich schon in den An-

fängen in die Doppelheit eines musikalischen Bildungs- und Unterhaltungsprogramms. Während für das Bildungsprogramm die richtige Ausnutzung, Verteilung und nicht zu schnelle Abnutzung des wertvollen Musikgutes einen Hauptgesichtspunkt darstellen, stehen für das Unterhaltungsprogramm noch immer die Qualitätsfragen im Vordergrund. Das gilt von der Abstoßung des Musikschundes wie im positiven Sinne von der Gewinnung neuer Unterhaltungsmusik durch den Mäzen, den Besteller R. Von der Art und Weise, wie der R. diese soziologische Funktion eines der größten Musikbestellers unserer Zeit erfüllt und selbstverständlich für beide Programmkreise erfüllt, wird das musikalische Geschehen der Zukunft nicht unwesentlich mitbestimmt werden. In Deutschland ist die Reichsrundfunkkammer Trägerin des R.wesens und der R.politik. Als wichtigste Untergliederung gehört ihr die Reichsrundfunk-Gesellschaft an mit den Abteilungen: Kulturelle Gestaltung, Wirtschaft und Technik, Propaganda. – Lit.: F. Weichardt, Die physikalischen Grundlagen der R.technik, 1930; Die R.- und Tonfilmtechnik. Ein Handbuch, hrsg. von W. Lehmann, 1935; R.zeitschrift, hrsg. von der Reichssendegesellschaft; Der R., Blätter für nationalsozialistische Kulturgestaltung, Berlin, und zahlreiche andere R.zeitschriften.

Rungenhagen, Karl Friedrich (1778–1851), Nachfolger → Zelters als Dir. der Berliner Singakad. und Kompos.-Prof. an der Akad. der Künste, ist mit seinen rund 1000 Liedern der fruchtbarste Musiker des Berliner Biedermeier.

Russische Musik. Die ältesten Zweige der R. M. sind die Volksmusik und die von der Byzantinischen Tonkunst abzweigende Kultmusik, von denen die erste sich in die stammesartlich sehr verschiedene Musik der Groß-, Klein-, Weißrussen, der kaukasischen, finnischen, mongolischen usw. Völkerschaften des Landes aufspaltet. Diese Unterschiede sind musikalisch solche von getrennten Kulturkreisen. Während etwa die kaukasischen Georgier eine Mehrstimmigkeit pflegen, die entfernt der der frühen Niederländer zu vergleichen ist, nähert sich die Melodiebildung der südtartarischen Völkerstämme dem arab.-pers. Maqam-Prinzip, d.h. der Bildung nach Art von Modellstrophen. Die ältesten Hauptzentren der R. M. sind Kiew, dann Nowgorod und im 15. und 16. Jht. Moskau. Die vielgestaltige Nationalmusik, die auch so sonderbare Erscheinungen aufwies wie die Hornmusik, bei der jeder Musiker nur einen Ton zu blasen hatte, erhielt eine vollständige Neuorientierung durch die seit Peter I. beginnende »westlerische« Kultureinstellung des Landes. Der Neapolitaner Fr. Araja, der schon um 1730 mit einer Truppe in Rußland erschien, leitete jene Italianisierung des Musikgeschmackes ein, die durch seine großen Landsleute → Galuppi und die beiden Hofkm. der Zarin Katharina II. → Traëtta und → Sarti noch verstärkt wurde. Der so bestimmte italianisierende Hofgeschmack zwang auch die Werke der damaligen russ. Komp.en Beresowski (1745-1777),

Bortnjanski (1751–1825) u. Chandoschkin (1765–1804) in seinen Bannkreis. Andere Komp.en, wie Wolkow, Fomin, Alexei und Sergei Titow und Werstowski drangen höchstens bis zu einem »halbrussischen« Mischstil vor. Dem auch in der Literatur breit ausschwingenden Sentimentalismus russ. Färbung huldigten bes. die Romanzenkomp.en Alebjew (1787–1851) und Warlamow (1801–1848), (Komp. des Roten Sarafan). Das Wiederaufleben der russ. Volksmusik (1818 erschien eine neugefaßte Sammlung alter epischer Volkslieder, der sog. Bylinen) war eine der Voraussetzungen für den, wenn auch noch gemäßigt nationalruss. Stil der Generationsgenossen des Dichters Puschkin, → M. Glinka (1804–1856, Das Leben für den Zaren, 1836; Rußlan und Ludmilla, 1842). Mit → Dargomyschski und → Sseroff senkte sich die Schaffenskurve ein wenig, um bei → P. Tschaikowski (1840 bis 1893) zu ihrem höchsten Gipfel anzusteigen. Jene »westlerischen« Kräfte, die das Genie Tschaikowskis an die nationalruss.en zu binden trachtete, stieß der Kreis der russ. Novatoren (neuruss. Schule) wenigstens im Wollen scharf von sich (→ Balakirew, → Cui, → Borodin, → Mussorgski, → Rimsky-Korssakow). Den Mut, die revolutionären Gedanken der Gruppe bis zum letzten Ende zu verwirklichen, aber hatte einzig nur Mussorgski, dem am weitesten entfernt Cui und an schöpferischer Leistung am nächsten Rimsky-Korssakow stehen. Eine neue Generationsgruppe, die z. T. schon das Kunst- und Gedankengut der neuruss. Schule traditionell auswertete, erstand in den um 1860 geborenen Musikern → Ljadow, → Glasunow, → Tanejew, → Arenski u. a. Zweigleisig strebte die R.M. im Schaffen der → Rachmaninow und Medtner einerseits und dem von Rebikow und Skrjabin andererseits der Krise entgegen. Auf glatter Bahn des Formkults bei den erstgenannten, experimentierend, von Auflösungsbestimmungen durchsetzt dagegen und einen weiten Kreis vom Impressionismus bis zum Symbolismus durchmessend bei Rebikow und dem Tonpoeten der »Ekstase« Skrjabin. Auf den Schaffensraum dieser letzten repräsentativen Musiker des alten Rußland gebannt, erbebte die russ. Musikseele noch einmal in ihren ewigen Kontrasten, hier glühend, eruptiv, schmerzdurchwühlt, durch nichts abgelenkte Urgefühle hinaussingend – um auf der Gegenseite zumeist über fremde Formkultur Bändigung anzustreben und auch zu finden. Auch im Werke des letzten Hauptmeisters der R. M. – → J. Strawinski – treten diese uralten Gegensätze in zeitentsprechender Weise wieder zutage, ebenfalls auch die alte »westlerische« Richtungstendenz der R. M. – Lit.: L. Ssabanejew, Geschichte der R. M. (dtsch. von O. v. Riesemann, 1926); N. Findeisen, Schilderungen aus der Geschichte der Musik in Rußland von der ältesten Zeit bis zum Ende des 18. Jhts., 1928/1929 (kurze Inhaltsangabe von R. Engel in ZfMW XIV); C. Cui, La mus. en Russie, 1880; M. C. Calvacoressi, Esquisse d'une bibliogr. de la mus. russe, SIMG 1907; P. Panoff, Die altslawische Volks- und Kirchenmusik (Bücken, Hand-

buch der MW.); R. Lach, Gesänge russ. Kriegsgefangener, 3 Bde., 1920/1931; G. Schünemann, Dtsch.e Kolonisten-Lieder aus Rußland, 1923; R. Engel, Probleme des russ. Musiklebens, Osteuropa IV.

Rust, Friedrich Wilhelm (1739 bis 1796), trefflicher Violinist aus der Schule von → Fr. Benda und K. Höckh, verdankte seine große kompositorische Bildung → W. Friedemann und → Ph. Em. Bach. Seit 1775 wirkte er als Dessauer Hofmusikdirektor. In der Geigenmusik, der Kl.sonate (die leider sein Enkel Wilhelm R. stark überarbeitete), aber auch in Kantaten und Liedern überragt R. den Musikdurchschnitt seiner Epoche weit. – Lit.: W. Hosäus, R. und das Dessauer Musikleben 1766–1799, 1882; R. Czach, Friedrich Wilhelm R., Diss. Berlin 1927.

Rust, Wilhelm (1822–1892), der Enkel des Vorgenannten, als Komp. vorwiegend geistlicher Musik Schüler → Fr. Schneiders, war in Ungarn und seit 1849 in Berlin tätig, bevor er 1878 als Thomasorganist nach Leipzig ging, wo er 1880 das Thomaskantorat übernahm. R. war einer der Hauptmitarbeiter an der Ges.-Ausg. der Werke J. S. Bachs.

Rutini, Marco Placido (um 1725 bis 1797), guter ital. Komp. aus der neapolitanischen Schule von Fago und → Leo. Neuausgabe von Kl.sonaten durch Max Pauer und durch C. Perinello (Classici della Mus. ital.).

S

S., Bezeichnung der Unterdominante. Abkürzung von segno (ital.), Zeichen; Dal Segno, vom Zeichen 𝄋 ⊕ ab. Abkürzung von sinistra (ital.), linke (Hand).

Sabata, Victor de, geb. 1892, bedeutender italien. Dir., auch in Deutschland als Gastdir. sehr bekannt, ist als Km. an der Mailänder Scala tätig.

Sacchini, Antonio Maria Gasparo (1730–1786), einer der hervorragendsten Melodiker unter den großen ital.en Opernkomp.en aus der Schule → Durantes. Sein Siegeszug über die europäischen Bühnen, der ihn über Deutschland nach London führte, endete wie der seines Mitschülers → Piccini in Paris, wo er mit seinen letzten Schöpfungen den Bahnen → Glucks folgte. Bes. sein Schwanengesang »Oedipe à Colone« von 1786 (eine »Evelina« hinterließ er unvollendet) wurde nach seinem Tode das bedeutendste Zugstück der Pariser Großen Oper.

Sachs, Hans (1494–1576), der bedeutendste Vertreter des bürgerlich volknahen → Meistergesanges, dem R. Wagner in seinen Meistersingern von Nürnberg das herrlichste Denkmal gesetzt hat. Seine Singeweisen im Singebuch des Adam Puschmann (Neuausgabe 1906). – Lit.: Drescher, Die Nürnberger Meistersingerprotokolle, 1898; E. Mummenhoff, Musikpflege und Musikaufführungen im alten Nürnberg, 1908.

Sachsse, Hans, Dr.-Ing., geb. 1891 zu Bautzen, würde nach dem Musikstudium bei E. Schmitz, Hausegger und W. Courvoisier 1925 Dirigent der Münchner Bürgersängerzunft, 1933 Gauchormeister des bayr. Sängerbundes. S., der seit 1935 als Theorielehrer an der Münchner Akad. d. Tonkunst tätig ist, schrieb Sinf.en, Kammermusik (Kl.-Trio, Kl.-Quintett,

Streichquart.), Chorwerke und Lieder.

Sack, Johann Philipp (1722 bis 1763), Domorganist zu Berlin, einer der besten Meister der ersten Berliner Liederschule.

Sacrati, Francesco, ital. Komp. (gest. 1650 als Hofkm. in Modena), einer der frühesten Vertreter der von der röm. Musikkomödie abzweigenden Opera buffa. Seine für Paris umgearbeitete »Finta pazza« leitete die von Mazarin inaugurierte Einfuhr der ital. Oper in Frankreich ein.

Sängerbünde erwuchsen aus den → Liedertafeln, Männergesangvereinen, gemischten Chören usw. In Deutschland sind der Dtsch. Sängerbund und der Reichsverband der gemischten Chöre Gliederungen der Reichsfachschaft »Chorwesen und Volksmusik« der Reichsmusikkammer.

Sailer, Sebastian (1714–1777), süddtsch. Geistlicher (Benediktiner im Marchthal) und Verfasser von urwüchsigen Volkssingspielen (Hauptwerk: Die Schöpfung). – Lit.: R. Lach, S. S.s Schöpfung in der Musik (Denkschriften der Akad. der Wiss. in Wien, Bd. 60).

Saint-Saëns, Camille (1835 bis 1921), franz. Komp., Schüler → Gounods und des Pariser Cons., Pianist und Musikschriftsteller, gebärdete sich seit dem Weltkrieg gegen Deutschland, das seine Hauptoper Samson und Dalila uraufgeführt hatte (Weimar 1877) und dessen höchste Auszeichnung er besaß (Pour le mérite), als grimmiger Gegner. Er schrieb Opern, Sinfonien, sinfonische Dichtungen (La danse macabre), Kl.konz.e, Chorwerke und formglatte Kammermusik. Schriften: Harmonie et mélodie (1885), Portraits et souvenirs (1900) u. a. – Lit.: O. Neitzel, Camille S.-S., 1899.

Saiten der Musikinstrumente sind entweder aus Därmen von Lämmern, Schafen, Katzen usw. hergestellte Darmsaiten oder (für Gitarre und Zither) übersponnene S. aus Seide, oder Metallsaiten (früher aus Eisen, Kupfer, Messing, jetzt durchweg aus Stahl). Bei der Kl.fabrikation verwendet man, um zu große Saitenlängen zu vermeiden, auch mit Kupferdraht umsponnene S.

Saiteninstrumente → Instrumente und Einzelartikel.

Salieri, Antonio (1750–1825), aus Legnano, wurde von → Fl. Gaßmann, der den venezianischen Sängerknaben mit nach Wien nahm, unterrichtet und konnte schon 1774 dessen Stellung als Hofkomp. übernehmen. Nur zwei Jahre, von 1788 bis 1790, war er als Wiener Hofkm. tätig, behielt in der Folge die Direktion der Hofsängerkapelle, aus der u. a. → Schubert als sein Schüler hervorging. Von den großen Wiener Musikern hat auch → Beethoven S.s Unterricht in der Vokalkompos. genossen. Gluck, dem sich der jungen Opernkomp. angeschlossen hatte, führte ihn mit den »Danaiden« (Les Danaïdes) von 1784, bei deren ersten Aufführungen an der Pariser Oper der Name Glucks als Mitautor genannt war, zu einem Welterfolg. Ihm folgte als eines der größten Theaterereignisse vor Ausbruch der Revolution an der gleichen Stelle der mit Beaumarchais geschriebene, ausdrücklich nach den Zielen des Gesamtkunstwerkes strebende »Tarare«. Außer etwa 40 Opern, Oratorien, zahlreicher KM. (vgl. R. Nütz-

lader, S. als Kirchenmusiker, Stud. zur MW. Bd. 14), Serenaden, Kantaten schrieb S. Instrumentalwerke, unter denen die Konz.musik den ersten Platz beansprucht. – Lit.: J. von Mosel, Antonio S., 1827; A. v. Hermann, Antonio S., 1897.

Salinas, Francisco (1513–1590), span. Organist und Musikwissenschaftler (Prof. an der Universität Salamanca), veröffentlichte 1577 das wichtige Werk De musica libri septem (Die sieben Bücher über Musik).

Salonmusik und Salonorchester → Unterhaltungsmusik.

Saltarello, ital., schneller Springtanz im $^{6}/_{8}$-Takt oder im Tripeltakt, in der alten Kunsttanzgestalt der Nachtanz der → Pavane der Lautensuite. – Lit.: T. Norlind, Zur Geschichte der Suite, SIMG VII.

Sammartini, Giovanni Battista (1701–1775), seit etwa 1730 Organist und Kirchenkm. in Mailand, zu dessen Schüler → Gluck zählt, ist einer der frühesten und bedeutendsten Pioniere des galant-empfindsamen Instrumentalstiles. Sein vielfach mit ihm verwechselter Bruder Giuseppe S. lebte lange in London als Kammermusikdir. des Prinzen von Wales. – Neudruck Triosonaten (S. notturne op. 6), hrsg. von C. Perinello in I. Class. d. mus. ital. Nr. 28, je 1 Triosonate von Giovanni Battista S. und Giuseppe S. in Riemanns Coll. Mus. – Lit.: G. de Saint Foix, La chronologie de l'œuvre instr. de G. B. S., SIMG XV.

Sandberger, Adolf, geb. 1864, der Nestor der dtsch. MW. und hervorragender Lehrer, studierte zuerst an der Musikschule seiner Vaterstadt Würzburg, dann in München (Rheinberger) und in Berlin, wurde 1889 Vorstand der Musikalischen Abteilung der Staatsbibliothek in München, wo er sich 1894 habilitierte (1909 o. Prof., Geheimrat, Mitglied der bayr. Akad. der Wissenschaften, der dtsch. Akad. und zahlreicher ausländischer Akad.en). Auch als Komp. trat S. mit gediegenen, klangschönen Werken hervor (Opern: Ludwig der Springer und Der Tod des Kaisers; sinfonische Dichtungen, Kammermusik, Kl.werke, Lieder). Wissenschaftliche Hauptwerke: Leben und Werke von P. Cornelius (1887), Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle, Bd. I (1894, Bd. III, 1 (1895), Ges.Ausg. der Werke des O. di Lasso (bis 1926 21 Bde.), Denkmäler der Tonkunst in Bayern, begr. und hrsg., Ausgewählte Aufsätze Bd.I (1921) Bd. II (1924), Neues Beethoven-Jahrbuch, begr. und hrsg., Monteverdis Orfeo, Faksimile-Ausg. (1928), Münchner Haydn-Renaissance, Unbekannte Werke von J. Haydn. – Lit.: Zwei Festschriften, 1919 und 1929.

Sarabande, alter span. Tanz im langsamen Dreivierteltakt, dessen Grandezza – wie Mattheson sagt – »lauffende Noten« nicht zuließ, ein Hauptsatz der Barocksuite. In der alten span. Volksmusik gab es auch geschwinde S.n.

Sarasate, Pablo de (1844–1908), aus Pamplona, einer der hervorrag. Geiger seiner Zeit, für den → Max Bruch das zweite V.-Konzert u. die Schottische Phantasie schrieb. Als Komp. hat S. eine Anzahl von auch heute noch gespielten Virtuosenstücken geschrieben.

Sardana, katalanischer Reigentanz, der von der oboenartigen

Tenora und anderen Volksinstr.en begleitet wird. – Lit.: J. Grahit, Les Sardanas, 1920.

Sarti, Giuseppe (1729–1802), bedeutender ital. Opernkomp., Schüler von Padre → Martini und Lehrer → Cherubinis, wirkte nacheinander als Km. der Mingottischen Theaterges. als Hofkm. in Kopenhagen (1755–1775), venezianischer Kons.direktor u. Mailänder Domkm. und wurde 1784 von der Zarin Katharina II. nach Petersburg berufen (Hofkm., Musikschuldir. und Gründer eines Kons.s). Cherubinis Lobesworte über seinen »großen Meister« werden allein schon durch den Giulio Sabino (1781) gerechtfertigt, dieser Gipfelleistung der an Glucks ital. Reformopern sich anschließenden heroischen Oper. – Lit.: G. Rivalta, Giuseppe S., 1928; auch E. Bücken, Der heroische Stil in der Oper.

Satie, Eric (1866–1925), jüd. Komp., studierte am Pariser Cons. und an der Schola cantorum und muß in seinen teils bizarren und ironisierenden, teils »klassizistischen« Tonwerken (Hauptwerk das sinfonische Drama Socrate) zu den musikalischen Konstruktivisten gezählt werden. Seine Mittel schwanken zwischen einem Impressionismus Debussyscher Art und einer sonderbaren klanglichen Primitivität. – Lit.: W. Danckert, Der Klassizismus E. S.s, ZfMW XII; P. D. Templier, Eric S., Paris 1933.

Sauer, Emil (von), geb. 1862 zu Hamburg, hervorragender Pianist aus der Schule von N. Rubinstein und F. Liszt, Prof. am Kons. zu Wien, schrieb Konz.e, Sonaten und Etüden für Kl. und ein Erinnerungsbuch »Meine Welt« (1901).

Sax, Adolphe (1814–1894), belg. Instrumentenbauer, ließ sich 1842 dauernd in Paris nieder, wo er seit 1857 als Lehrer des Saxophonspiels tätig war. Er erfand zahlreiche Verbesserungen der Blasinstr.e und ist der Erfinder der in 7 Größen gebauten Sax-Hörner.

Saxophon, ein von → A. Sax um 1850 erfundenes, aus Nickel gefertigtes Instr. mit der konischen Schallröhre der Ob. und einer aufschlagenden Zunge, ähnlich wie bei der Klar. Sein Erfinder



baute das S. schon zur Instrumentenfamilie in einer doppelten Serie von je 6 Instr.en (Kleines Sopran- bis Baß-S.) aus. Zuerst fand das S. in die (franz. und belg.) Militärmusik Einlaß. Auch die Kapellen der deutschen Luftwaffe haben S.e eingeführt. Heute ist es mit seinem »dehnbaren« Ton das Vorzugsinstrument der Jazzmusik (→ Jazz).

Scandello, Antonio (1517–1580), war ritterlicher Trompeter in seiner Vaterstadt Bergamo und in Trient, bevor er in die Dresdner Hofkapelle eintrat, deren Km. er 1566 wurde. S. ist ein Haupt-

meister des Kanzonettenstils und des neuen, seinem Höhepunkte in Haßler zustrebenden Liedes (Napolitanen 1566 und 1577, Neue lustige dtsch.e Liedlein, 1570, Neue geistliche dtsch. Lieder, 1568 und 1575). Wichtig auch seine deutsche Johannes-passion. – Lit.: R. Kade, Antonio S., SIMG XV.

Scarlatti, Alessandro, der große, 1659 zu Palermo geborene Meister der neapolitanischen Oper, verdankte seine Ausbildung (seine Lehrer waren vielleicht → Carissimi und → B. Pasquini) Rom, wo er später dem Kreise der Königin Christine von Schweden und der Arcadia zugehörte. Von 1684 an wirkte er mit verschiedenen, zum Teil mehrjährigen Unterbrechungen in Neapel als Lehrer und Kons.direktor sowie (seit 1694) als Hofkm., wo er 1725 starb. Die Schwerpunkte seines Schaffens liegen in seinen etwa 600, in einem großen und harmonisch reichen und oft kühnen Ausdrucksstil geschriebenen Kantaten wie in seinen 115 Opern. Ihre anfänglich noch reichhaltige, aus dem vorhergehenden Venezianertum hervorwachsende Formenwelt bis zum Übergang zur formbeherrschenden Dacapo-Arie ist durch die Forschungen von → A. Lorenz weitgehend aufgehellt. Die unter S.s Namen bekannte dreisätzige Ouvertüre oder Sinfonie, bei der zwei schnelle Sätze einen langsamen Mittelsatz umschließen, wurde – wenn auch lange schon vorbereitet – durch ihn seit 1700 ein instrumentaler Welttypus. Auch als Oratorien- und sowohl im modernen wie alten Stile schreibender Kirchenkomp. hat S. Hervorragendes geleistet. – Lit.: E. Dent, Alessandro S., 1905; van den Borren, A. S. et l'esthétique de l'opéra napol., 1922; A. Lorenz, Die Jugendopern A. S.s, 2 Bde., 1927. Neuausgaben: La Rosaura, unvollständig in Eitners Publ. Bd. 14, Concerti grossi, hrsg. von Upmeyer, Tokkaten für Cembalo, hrsg. von Shedlock und von Longo.

Scarlatti, Doménico, geb. 1685 zu Neapel, war Schüler seines Vaters → Alessandro Scarlatti sowie → B. Pasquinis und → F. Gasparinis in Rom, wo er Händel freundschaftlich nahetrat, neben dessen gewaltige Orgelkunst er sein geniales Kl.-spiel ebenbürtig stellte. In seiner Laufbahn war die kurze Km.-tätigkeit an der röm. Peterskirche nur Zwischenspiel, wesentlich waren dagegen die ausgedehnten Konz.fahrten des Virtuosen, dessen Hauptämter die eines Hofcembalisten am portug. und (von 1729 bis 1754) am Madrider Hofe waren; gest. 1757. Der Komponistenruhm S.s beruht auf seinen Kl.werken, von denen die (nicht ganz vollständige) Ges.Ausg. des Ricordi-Verlages 545 Tonwerke enthält. Der mit Bach und Händel aufs Jahr gleichaltrige Komp. durchbrach bewußt die Grenzen des bisherigen kontrapunktischen Stils und machte technisch die klare, homophone Durchsichtigkeit, geistig die neuen galanten Hörforderungen zur Grundlage seines Kl.stils. Auch an der Schaffung der galanten Sonatenform (→ Sonate) war er maßgeblich mitbeteiligt. – Lit.: W. Gerstenberg, Die Kl.kompos. D. S.s, 1933; L. Bauer, Die Tätigkeit D. S.s in Spanien, Diss. Mün-

chen 1933; F. Torrefranca, Le Origini ital. del romantismo moderno, 1930.

Schaljapin, Fedor Iwanowitsch (1873–1938), berühmter russ. Bassist mit ebenso weicher wie machtvoller St. und hervorragender Bühnengestalter (Boris Godunow, Iwan der Schreckliche in Rimsky-Korssakows »Mädchen v. Pskow«, Mephisto, Leporello usw.). – Lit.: Selbstbiogr. »Ohne Maske«, Erinnerungen.

Schalk, Franz (1863–1931), einer der bedeutendsten Dir.en seiner Zeit, war Schüler → A. Bruckners, Km. in Reichenberg, Graz, Prag, London, New York, Berlin und wurde 1900 als Nachfolger → H. Richters an die Wiener Oper berufen, zu deren Direktor er 1918 ernannt wurde. Von 1904 bis 1921 dirigierte er gleichzeitig die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sch.s stets nur auf höchste Werktreue gestellte Dir.leistung erfaßte in gleich eindringlicher Weise die alte wie die zeitgenössische Musik. Dafür zwei Antipodenwerke: die Wiederaufnahme von Glucks Don Juan in den Spielplan und die Grazer Uraufführung von Bruckners 5. Sinfonie.

Schallplatte. Sie beruht auf dem Prinzip der Aufschreibung der Schallkurven auf einer Wachsplatte durch einen Stift, und der Rückübertragung dieser Schallkurvenschrift durch die Stiftbewegungen auf die Membran der Schalldose des Aufnahmeapparates (Grammophon). An Stelle des früheren Hineinsingens und Spielens in einen Schalltrichter ist inzwischen die Verwendung des Mikrophons getreten und die elektrische, mit Verstärkerröhren arbeitende Tonaufnahme und -wiedergabe. Die Möglichkeiten der Verwendung der Sch. ist bes. dadurch gesteigert worden, daß sich die heutigen Rundfunkgeräte zu ihrer Vorführung benutzen lassen. Neben dem Rundfunk ist die Sch. zum Hauptverbreitungsmittel von Musik geworden; ob zum Segen oder Fluch unserer Musikkultur, liegt nicht bei ihr allein, sondern bei ihrem richtigen Gebrauch. Er entscheidet letztlich, ob die Sch. nur eine Oberflächenerscheinung der Musikkultur bleiben wird oder ob und wieweit sie an ihrer Bereicherung teilhat. Dort, wo diese richtige Verwendung durch Lehrer, Schulen, Vortragende usw. gewährleistet ist, hat die Sch. ihre kulturfördernde Sendung schon erhärtet. Von größter Wichtigkeit ist die Sch. für die Festlegung der authentischen Musikinterpretationen aller Art, also der des Komp.en, Dir.en, Sängers und Spielers. In dieser Möglichkeit der eindeutigen Festlegung des Musikwillens und -könnens von Schaffenden und Nachschaffenden (Interpreten) liegt ein höchst wesentlicher Teil der Kulturmission der Musikschallplatte.

Schallwellen → Akustik

Schalmei (lat. calamus, franz. chalumeau, ursprünglich = Rohr), aus dem Orient stammendes Blasinstr. mit konisch gebohrter Röhre und sog. doppeltem Rohrblatt (zwei durch einen schmalen Spalt getrennten Zungen). Das früheste Auftreten der Sch. in Europa bezeugen franz.e Handschriften des 13. Jhts. (s. Buhle, Die musikalischen Instr.e in den Miniaturen des frühen Mittelalters, 1903). Die bes. in

ihrer kleinsten Form (Diskant-Sch.) sehr scharf klingende Sch. ist die Stammform der späteren → Oboe.

Scharwenka, Xaver (1850 bis 1924), Kl.virtuose aus der Schule → Th. Kullaks, an dessen Musikakad. er später als Lehrer tätig war, begründete 1881 das seinen Namen tragende Kons., das 1893 mit dem Kons. von → K. Klindworth (unter Philipp Sch. als Mitdirektor) vereinigt wurde. Sch. war Senator der Berl. Akad. der Künste und zeitweilig Vorsitzender des Musikpädagogischen Verbandes, dessen Sammlung »Handbücher der Musiklehre« er herausgab (sein Beitrag: Methodik des Kl.spiels, 1908). Sch.s Bedeutung als Komp. liegt in seinen Kl.werken (4 Konzerte, Sonaten, Studienwerke) und seiner Kammermusik. – Lit.: Selbstbiographie, Klänge aus meinem Leben, 1922.

Scheibe, Johann Adolf, geb. 1708 zu Leipzig, wo er sich 1725 vergeblich um die Stellung des Organisten der Thomaskirche bewarb, war von 1740 bis 1745 Kulmbacher und von 1745 bis 1749 Kopenhagener Hofkm., gestorben dort 1776. Der Komp. Sch. ist ebenso unoriginell wie der Gottsched-Schüler als Musikschriftsteller wichtig (Abhandlung über das Rezitativ, Über die musikalische Kompos., Bd. I). Seine 1745 in 2. Aufl. erschienene Zeitschrift »Der critische Musikus« ist ein hochwichtiges Spiegelbild der Musiksituation der Epoche. Sein schöner patriotischer Text »Tusnelda« eröffnete die zu → Holzbauers »Günther von Schwarzburg« führende Bahn der großen heroischen dtsch. Oper. – Lit.: E. Rosenkaimer, Sch. als Verfasser des kritischen Musikus, Diss. Bonn 1923; K. Storch, Sch.s Anschauung von der musikalischen Historie, Diss. Leipzig 1923.

Scheidemann, Heinrich (um 1596–1663), Hamburger Komp. des Kreises um → Joh. Rist, Organist an der Katharinenkirche, Schüler → Sweelincks und der Lehrer seines Nachfolgers → A. Reinken. Neudruck einzelner Orgelwerke bei Seiffert (Organum), Straube u. a. – Lit.: Seiffert, Geschichte der Kl.musik, S. 117f.

Scheidemantel, Karl (1859 bis 1923), berühmter Heldenbariton aus der Schule → Stockhausens, von 1886 bis 1911 Mitglied der Dresdner Oper und von 1920 bis 1922 ihr Direktor. Sch., seit 1886 beliebter Sänger der Bayreuther Festspiele, veröffentlichte u. a.: Stimmbildung (1907 und später), Gesangsbildung (1913), Dtsch. Bühnenaussprache, Liedersammlung Meisterweisen und mehrere Übersetzungen (u. a. Don Giovanni, Così fan tutte).

Scheidt, Samuel, geb. 1587 zu Halle, wo er, der vorher in Amsterdam den Unterricht → Sweelincks genossen hatte, seit 1609 als Organist und (seit 1621) als Hofkm. tätig war. Sein Ruhm, der bedeutendste dtsch. Tonmeister des 17. Jhts. neben → Schein und → Schütz zu sein, ruht auf den beiden Grundlagen seiner Orgelkunst und des geistlichen Konz.s. Er ist groß als Gestalter der Fuge, der Tokkate, der Fantasie, der Tanzformen, am bedeutendsten aber als Meister der Variation, der das Variationsprinzip selbst neu behandelte. »Sein Hauptbestreben ist: die Koloratur durch neue Figuren zu heben und durch

mannigfachen Wechsel vielgestaltiger Tongruppen überraschend und unterhaltend zu gestalten, und in der Tat mehrte er den Figurenschatz und breitet einen Reichtum instrumentaler Figuren vor uns aus, der heute noch überrascht« (R.Lach). Sein Hauptwerk für Orgel Tabulatura nova, 3 Teile (1624/1653; Neudruck von M. Seiffert in DDT I); ferner Tabulaturbuch 100 geistlicher Lieder und Psalmen (1650). Geistliche Konz.werke: Cantiones sacrae (1620), Concertus sacri (1621/1622), Neue geistliche Konz.e, sechsteilig (1631 bis 1640), Liebliches Kraftblümlein (1635). Außerdem Ludi musici (Paduanen, Gagliarden usw., 1621/1622). Ges.Ausg. der Werke Sch.s, hrsg. von Mahrenholz, im Erscheinen. – Lit.: Chr. Mahrenholtz, Samuel Sch., 1924.

Scheiffelhut, Jacob (1647–1709), trefflicher Augsburger Meister (Stadtpfeifer und später Regens chori) der dtsch. Barocksuite, veröffentlichte Musikalische Gemütsergötzungen (1684), Lieblicher Frühlingsanfang (1685), Musikalisches Kleeblatt (1707). – Lit.: L. Gerhäuser, Jacob Sch., 1934.

Schein, Johann Hermann (1586 bis 1630), einer der größten Vorgänger Bachs im Thomaskantorat, wurde zu Grünhain im Erzgeb. geboren, war Dresdner Sängerknabe, Alumnus in Schulpforta, Leipziger stud. jur., kurze Zeit Hauslehrer, wurde nach nur einjähriger Tätigkeit als Weimarer Hofkm. 1616 als Nachfolger von → Seth. Calvisius Leipziger Thomaskantor. Als Liederkomp. hat Sch. die Erwartung → Haßlers voll erfüllt, daß seine »nach Art« der ital. Madrigale komponierenden Nachfolger der dtsch. Sprache geben würden, was ihr gebühre. Das hat der Dichtermusiker Sch. da getan, wo er an Stelle des geistvollen, aber schon überalterten madrigalesken Spieles mit Wort und Empfindung eigengeprägte Wort- und Musikwerte setzte (Liedersamml.: Venus-Kräntzlein [1609], Musica boscareccia oder Waldliederlein [1621–1628], Diletti pastorali oder Hirtenlust [1624], Studentenschmaus [1626]). 1617 schrieb er das fünfsätzige Satzfolgen enthaltende Banchetto musicale, ein Glanzstück der frühbarocken Variationensuite. Sch.s KM. steht ganz im Zeichen der neuen monodischen Ausdrucksgestaltung, der konsequenten Durchführung des konzertierenden Prinzips (Cymbalum Sionium sive cantiones sacrae, Tedeum, Musica divina, Fontana d'Israel, Opella nova). Ges.Ausg. von A. Prüfer in 7 Bdn. (Breitkopf & Härtel). – Lit.: A. Prüfer, J. H. Schein, 1895; Derselbe, J. H. Sch. und das weltliche dtsch. Lied des 17. Jhts., 1908; Derselbe, Sch.s Cymbalum Sionium, Liliencron-Festschrift.

Schelle, Johann (1648–1701), sächs. Komp. und Vorgänger Kuhnaus im Leipziger Thomaskantorat, war nach Technik und Geist seiner wertvollen KM. ein rechter »Übergangsmann zum Hochbarock« (Schering). Neuausgabe von 4 Kantaten in DDT LVIII/LIX. – Lit.: Fr. Graupner, Das Werk des Thomaskantors J. Sch., 1929; A. Schering, Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren, Bach-Jb. 1912.

Schellenbaum, auch Halbmond genanntes, mit Schellen und

Glöckchen besetztes großes, in der Militärmusik gebrauchtes Instr. von orientalischer (türkischer?) Herkunft.

Schenk, Erich, geb. 1902, dtsch. Musikwissenschafter aus der Schule → A. Sandbergers, war Bibliothekar und Lehrer am Salzburger Mozarteum, bevor er sich 1929 in Rostock als Dozent für MW. habilitierte (1936 Prof.). Er schrieb u. a.: G. A. Paganelli (1928), Das Generalbaßtrio im dtsch. Barock, Festschrift der Salzburger Liedertafel (1928).

Schenk, Johann (1753–1836), Wiener Komp., Schüler → Wagenseils, erwarb sich mit seinen Singspielen (Hauptwerk Der Dorfbarbier, 1796, Neuausgabe, DTÖ LXVI) einen so guten Ruf, daß → Beethoven ihn zum »Mitgehülfen« bei seinen für Haydn angefertigten Studienarbeiten gewann (J. Schenks Autobiographische Skizze in Stud. zur MW. Bd. 11). – Lit.: Staub, Johann Sch., 1900.

Schering, Arnold, 1877–1941, verdienter dtsch. Musikwissenschaftler, Schüler der Berliner Hochschule und H. Kretzschmars in Leipzig, wo er seit 1907 als Universitäts- und Kons.lehrer (von 1909 bis 1923) tätig war. 1920 Nachfolger H. Aberts im Ordinariat zu Halle, 1928 Berliner Ordinarius für MW., und von 1933 bis 1936 zugleich Präsident der Dtsch. Ges. für MW. Aus der Fülle der Arbeiten Sch.s, der seit 1904 das Bach-Jb. herausgibt, seien genannt: Geschichte des Instrumentalkonz.s (1905, 3. Aufl. 1927), Geschichte des Oratoriums (1911), Musikalische Bildung und Erziehung (4. Aufl. 1924), Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance (1914), Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 2 (1926), Aufführungspraxis alter Musik (1931), Geschichte der Musik in Beispielen (1931), Beethoven in neuer Deutung (1934), Beethoven und die Dichtung (1936), J. S. Bachs Leipziger KM., J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrh. (1941). Das vollständige Verzeichnis (bis 1937) der Aufsätze, Bearbeitungen und herausgegebenen Werke sowie der Dichtungen und Kompos.en Sch.s in der Schering-Festschrift (Berlin 1937).

scherzando, scherzoso, ital., Abk. scherz., scherzhaft, heiter.

Scherzo (ital. Scherz, Spaß), als Bezeichnung für Tonsätze heiteren, scherzhaften Charakters schon seit der Renaissance gebräuchlich, in den zyklischen Formen der Klassik der eigentliche Nachfolgesatz des → Menuetts. Die Ersetzung des Menuetts wie seine Umgestaltung zum Scherzo wurde durch → J. Haydn vorbereitet und in der klassischen Tonkunst durch → Beethoven zu Ende geführt, der das Sch. zu einer Domäne seines von der höchsten Aufgeknöpftheit bis zur Dämonie reichenden Humors machte. – Lit.: Alle Formenlehren. G. Becking, Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema, 1921.

Schiedermair, Ludwig, verdienter dtsch. Musikwissenschaftler, geb. 1876 zu Regensburg, habilitierte sich nach Studien in München bei → A. Sandberger und → Beer-Walbrunn sowie bei → Riemann und → Kretzschmar in Marburg, ging 1912 nach Bonn, wo er 1915 Extraordinarius, 1920 Ordinarius und 1927 Dir. des Forschungsinstituts des Beethoven-Hauses wurde. Sch.

ist seit 1936 Präsident der Dtsch. Ges. für MW. und Vorsitzender der Ges. für rhein. Musikforschung. Er schrieb u. a.: Simon Mayr, 2 Bde. (1906 und 1910), Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus (1908), Mozart (1922), Der junge Beethoven (1925), Die dtsch. Oper (1930). Sch. ist Herausgeber der Briefe Mozarts und seiner Familie, 5 Bde. (1914), der Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses (seit 1920).

Schikaneder, Johann Emanuel (1748–1812), aus Regensburg, war zuerst wandernder Musikant und Schauspieler, dann Direktor einer guten Theatergesellschaft und Textdichter. Ob und inwieweit an seinem Text zu → Mozarts Zauberflöte der Schauspieler und spätere Dubliner Prof. K. L. Gieseke als Mitautor beteiligt war, ist noch immer eine offene Frage. Die größere Wahrscheinlichkeit der Autorschaft spricht für Sch. – Lit.: E. von Komorzynski, Emanuel Sch., 1901.

Schildt, Melchior (1593–1667), bedeutender mitteldtsch. Organist aus → Sweelincks Schule, wirkte in Wolfenbüttel, Kopenhagen und seit 1629 in seiner Vaterstadt Hannover. Er galt als Meister der freien Fantasie und besaß ein großes Können als Variationskomp. – Lit.: M. Seiffert, Sweelinck und seine dtsch.en Schüler, Vj. VII; Th. W. Werner, M. Sch. und seine Familie, AfMW II.

Schillings, Max (von), geb. 1868 zu Düren, einer der bedeutendsten Komp.en und Dir.en seiner Generation, studierte bei W. Brambach und dem Geiger von Königslöw in Bonn, lebte bis 1908 als einer der Führer der Münchner Schule in der bayr. Hauptstadt. In den nächsten 10 Jahren wirkte er in Stuttgart als GMD. und von 1919 bis 1925 als Intendant der Berliner Staatsoper (Über die Gründe seines Kunstkampfes und Rücktritts vgl. die Sch.-Biographie von W. Raupp). Sch. war von 1910 bis 1920 Vorsitzender des Allg. dtsch. Musikvereins, 1932 Präsident der preuß. Akad. der Künste, gest. 1933. Die Lebenslinie des Sch.schen Schaffens geht über seine Bühnenwerke von der noch im Bannkreis Wagners stehenden »Ingwelde« (1894) zu dem heiteren »Pfeifertag« (1899, Neubearbeitung 1931) zu »Moloch« (1906), dessen erster Aufzug zu den gewaltigsten Ausbrüchen dramatischer Kraft in der neueren Opernliteratur gehört. Gegenüber diesen Werken und den Bühnenmusiken zur Orestie und zum ersten Teil des Faust steht die veristische, kulissenreißerische »Mona Lisa« (1915) allein. Manche Perlen finden sich unter den Liedern des Komp.en, und sein Melodram für Deklamation und Orch. Das Hexenlied (Wildenbruch) gehörte zu den zeitweilig größten Erfolgsstücken der damaligen Tonkunst. Aus der Instrumentalmusik ragen der Sinfonische Prolog zu König Ödipus, die sinfonischen Fantasien »Meergruß« und »Seemorgen«, das V.konz. op. 25, je ein Streichqu. und Streichquint. bes. hervor. – Lit.: A. Richard, Max Sch., 1922; W. Raupp, M. Sch., Der Kampf eines dtsch. Musikers, 1936.
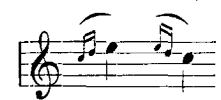
Schindler, Anton, geb. 1795 zu Neustadt (Mähren), einer der Vertrauten Beethovens vom Ende der mittleren Schaffensperiode ab, sattelte in Wien vom Juristen zum Musiker um, wirkte zuerst

dort als Theaterkm., dann in Pest, Wien, Münster und von 1835 bis 1840 als städtischer Km. in Aachen. Seit 1848 war er in Frankfurt als Schriftsteller und Musiklehrer tätig. Sch.s Beethoven-Buch (1839, 2. Aufl. 1860, mehrere Neudrucke) und seine kleinen Schriften über Beethoven gehören trotz mancher Gedächtnisfehler zu den wichtigsten Quellenwerken über den Meister. – Lit.: Ed. Hüffer, Anton Sch., Bonn 1909; R. Zimmermann, Anton Sch., Bosses Almanach 1927.

Schjelderup, Gerhard (1859 bis 1933), in Paris (Massenet) ausgebildeter norwegischer Komp. und Musikschriftsteller, nahm aber seit seiner Übersiedlung nach Deutschland mehr und mehr Fühlung mit der dtsch. Musik. Er schrieb zahlreiche Opern (Sonntagmorgen, Norweg. Hochzeit, Jenseits Sonne und Mond, Ein Volk in Not u. a.), dramatische Märchenspiele, sinfonische Dichtungen (Eine Sommernacht auf dem Fjord, Brand), Chöre, Kammermusik, Lieder. Auch veröffentlichte er mit → W. Niemann und allein je eine Grieg-Biographie, ferner R. Wagner (dtsch. 1913). – Lit.: W. Altmann, G. Sch. im heutigen Musikbetrieb, ZfMW Jg. 100.

Schlaginstrumente → Instrumente (Zusammenstellung und dortige Verweisungen).

Schleifer (franz. coulé), Vorschlag von zwei auf- oder absteigenden, schnell an die Hauptnote »angeschleiften« Noten:



Schlick, Arnold, blinder, wahrscheinlich aus Böhmen stammender Heidelberger Organist (gest. um 1527), veröffentlichte 1511 (P. Schöffer, Mainz) einen Spiegel der Orgelmacher und Organisten (Neudruck als Beilage der MfM I und 1932) sowie die Orgelsammlung Tabulaturen etl. Lobgesang und Liedlein (1512, Neuausgabe von Harms 1934). – Lit.: A. Pirro, Orgues et organistes de Haguenau, Rev. de mus. 1932; Fr. Stein, Musik in Heidelberg, 1921.

Schlüssel (lat. claves) heißen die Tonschriftzeichen (Tonbuchstaben), die durch ihre Stellung auf dem Liniensystem die Tonhöhe (auf g′, c′, f) festlegen bzw. bezeichnen:

Franz. Viol.-Sch.	Viol.-Sch.	Sopran-Sch.	Mezzosopran-Sch.	Alt-Sch.	Tenor-Sch.	Bariton-Sch.	Baß-Sch.	Subbaß-Sch.
g′	g′	c′	c′	c′	c′	f	f	f

S. auch die Buchstaben C, F, G und Chiavette.

Schluß (Tonschluß) → Kadenz.

Schmalstich, Klemens, dtsch., 1880 zu Posen geborener Komp., studierte an der Berliner Hochschule (Humperdinck, Rudorff), an der er seit 1933 als Lehrer der Opernschule tätig ist. Außer Kl.-kompos.en und Gesangswerken

schrieb er das Märchenspiel »Peterchens Mondfahrt«, die Operette »Die Tänzerin aus Liebe« und zahlreiche Tonfilmmusiken.

Schmelzer (Schmeltzer), Johann Heinrich (um 1623–1680), Sohn eines kais. Leutnants, brachte es vom Scholaren der Wiener Hofkapelle über mehrere Zwischenstufen zum Vize- und schließlich zum Hofkm. (1679), dem die Verpflichtung oblag, die Balletteinlagen der Oper und die Festmusiken für den kais. Hof zu schreiben. Den Italianismen seiner V.werke (Solosonaten, 1664) steht seine tief aus dem Born der älplerischen und wienerischen Volksmusik schöpfende Tanzmusik gegenüber. Er veröffentlichte außerdem mehrere Kammermusikwerke (12 Triosonaten für 2 V.n und Bc., Sonaten für V., Violen u. Posaunen). Neudruck: Ballette und Ballettmusik (DTÖ XXVIII, 2 u. LVI), Kirchenmusik (DTÖ XXV, 1). – Lit.: A. Moser, Geschichte des V.spiels; 1923; Beckmann, Das V.spiel in Deutschland vor 1700, 1918, P. Nettl in Stud. zur MW. 8.

Schmid, Bernhard, d. Ä. (1520 bis 1592), Straßburger Münster-Organist, und sein gleichnamiger, ihm im Amte folgender Sohn veröffentlichten beide mehrere für die Geschichte der Orgel- und Tanzmusik wichtige Tabulaturbücher (d. Ä. 2 Bücher einer neuen künstl. Tabulatur auf Orgel und Instr., 1577; d. J. Tabulaturbuch von allerhand auserlesenen schönen Präludiis, Tokkaten usw. 1606, Neudruck bei Merian, Der Tanz in den dtsch.en Tanzbüchern, 1927, in Halbigs Tänzen des 16. Jhts. usw.).

Schmid, Heinrich Kaspar, 1874 in Landau a. d. Isar geboren, war als Knabe Mitglied des Regensburger Domchors, studierte an der Münchner Akad. (Kompos. bei → Thuille), an der er nach kurzer Lehrtätigkeit in Athen seit 1905 als Lehrer wirkte. 1921 wurde er Dir. des Karlsruher, 1924 des Augsburger Kons.s, 1934 Reichsleiter im NS. Lehrerbund. Sch. ist unter den Musikern der Münchner Schule eine der charaktervollsten und selbständigsten Gestalten. »Bei Sch. ist der für die Struktur des Tongebäudes entscheidende Faktor die Unmittelbarkeit und Stärke in der Behandlung des Einfachsten, sein Hang zu ihm, jene Neigung zum Kindlichen, Volkstümlichen, auf das Material der Kunst übertragen. Das Haus hat darum Fundament, hängt nicht, wie heut bei so vielen, in halber, unsicherer Schwebe. Hand in Hand damit geht die gewissermaßen sachliche Fähigkeit, ursprünglich zu musizieren« (Hermann Roth). Die Spitze von Sch.s Schaffen nimmt seine wertvolle Lyrik und Kammermusik ein. Ferner KM., Chorwerke, Volksliederspiel (Finden und Meiden), MCh.suite »Von dtsch. Art«, Tanzbilder aus unserer Zeit, Huldigung an Walther von der Vogelweide. – Lit.: H. Roth, Heinrich Kaspar Sch., 1921.

Schmid-Lindner, August, bedeutender Pianist und Kammermusikspieler, geb. 1880 zu Augsburg, studierte an der Münchner Akad., an der er seit 1893 als Prof. für Kl.spiel wirkt. Sch.-L. ist Herausgeber der Kl.-werke Bachs und Liszts (bei Schott).

Schmitt, Florent, franz., 1870 in Blamont (Lothringen) geborener Komp., durchlief die tra-

ditionelle Schule des Pariser Cons. (Fauré, Massenet) mit abschließendem Rompreis und war kurze Zeit Kons.dir. in Lyon. In seinem Unabhängigkeitsdrang gegenüber der gleichzeitigen franz. (impressionistischen) Musik wie auch in gewissen Annäherungen an die dtsch. Musik gemahnt Sch. an seinen großen Landsmann Berlioz. Er schrieb zahlreiche Kl.werke, Kammermusik, Lieder, Chöre, Orch.kompos.en (En été, Rêves, Legende, Chant élégiaque), 3 Ballette, Bühnenmusik zu Antonius und Kleopatra. – Lit.: M. D. Calvocoressi, Œuvres de F. Sch., 1907; O. Séré, Florent Sch., 1911.

Schmitt, Friedrich (1812–1884), Gesangspädagoge, sandte dem ihm befreundeten R. Wagner auf seinen Notruf, »zu lernen, wie man dtsch.e Sänger erzieht«, seine »Große Gesangsschule für Deutschland« und wurde darauf auf Wagners Vorschlag nach München berufen (J. Hey, Heinrich und Th. Vogl, Zottmayr, der erste »Marke«, gehörten zu Sch.s Schülern). Außer der Gesangsschule schrieb er »Die Auffindung der voix mixte« und »System zur Erlernung der dtsch. Aussprache«. – Lit.: H. Nägeli, Über den Verfall des dramatischen Gesangs in Deutschland und Fr. Sch., 1864.

Schmitz, Arnold, dtsch. Musikwissenschaftler, geb. 1893 zu Metz-Sablon, studierte in Köln, Bonn (Schiedermair), Berlin und München, 1921 Privatdozent (Bonn, seit 1928 Ordinarius in Breslau). Er schrieb u. a. Untersuchungen über den jungen Schumann, Anschauungen vom musikalischen Schaffen, Kölner Jesuitenmusik im 17. Jht., Beethovens zwei Prinzipe (1923), Beethovens unbekannte Skizzen und Entwürfe (1924), Das romantische Beethovenbild (1927).

Schmitz, Eugen, geb. 1882, dtsch. Musikwissenschaftler, studierte in München (Sandberger, Beer-Walbrunn), wo er sich 1909 habilitierte, war kurz Dir. des Salzburger Mozarteums und wurde 1916 in Dresden Prof. der MW. an der Techn. Hochschule. Seit 1939 Leiter der Musikbibl. Peters in Leipzig. Er schrieb u. a. H. Wolf (1906), R. Wagner (1909), Geschichte der weltlichen Solokantate (1914), Harmonielehre (1911), Palestrina (1914), Musikästhetik (1915), Kl. und Kl.spiel (1919), Vor und hinter dem Vorhang (1928). Herausgeber ausgewählter Werke von J. Staden, DTB VII, 1 und VIII, 1.

Schnabel, Artur, geb. 1882 in Lipnik (Polen), jüd. Pianist aus der Schule Leschetitzkis, gehört als Komp. (Kl.-werke, Kammermusik, Lieder) zu den extremsten Vertretern einer konstruktiven und atonalen, alle Zusammenhänge mit dem normalen Hören lösenden Schreibweise.

Schnabelflöte → Blockflöte.

Schnadahüpfl (auch Gstanzln, Schumperliedlein), ursprünglich Schnittertanzlieder, mundartliche Vierzeiler der bayr.-österr. Gebirgsländer (s. auch Jodeln). – Lit.: H. Graßberger, Die Naturgeschichte des Sch.s, 1896; E. Rotter, Der Sch.rhythmus, 1912.

Schneider, Friedrich (1786 bis 1853), studierte in Leipzig, wo er als Vorgänger von E. T. A. Hoffmann MD. der Sekondaschen Theatergesellschaft, Organist der Thomaskirche und 1817 MD. des Stadttheaters wurde. Seit 1821 wirkte er als Hofkm. in Dessau,

wo er, »einer der eifrigsten und fröhlichsten Liedertäfler« (Elben), eine Liedertafel, eine Singakad. und eine vielbesuchte Musikschule gründete. Sch. war als einer der wichtigsten Musikfestdir.en seiner Zeit eine der repräsentativsten Erscheinungen der bürgerlichen Musikkultur, als Komp. ein ehrenfester Könner mit einem großen Zuschuß von Philistrosität. Auch seine vielgerühmten Oratorien verkörpern gegenüber dem romantischen Oratorium ein gut Teil epigonalen Biedermeiertums. Hauptwerke: Das Weltgericht, Die Höllenfahrt des Messias, Die Sündflut, Das verlorene Paradies, Bonifatius. – Lit.: F. Kempe, F. Sch. als Mensch und Künstler, 1859; H. Hoede, Sch. und die Zerbster Liedertafel, 1927.

Schneider, Max, geb. 1875 zu Eisleben, dtsch. Musikwissenschaftler, Schüler von Riemann und bes. Kretzschmar, war nach mehrjähriger Km.tätigkeit Prof. am Berliner KM.-Institut sowie an den Universitäten Breslau (1920 Ordinarius) und Halle. Er schrieb u. a. zahlreiche Aufsätze in den Bach-Jb n und Festschriften (Liliencron, Kretzschmar, Kroyer), ferner: Die Anfänge des Basso continuo (1918). Sch. ist Herausgeber von → Matthesons Ehrenpforte (1910), von Traktaten von Ortiz und Ganassi, der DDT XXVIII (Telemann) und XXXVII/XXXVIII (Keiser), Ausgabe der Neuen Bach-Gesellschaft usw.

Schneider, Michael, Prof. Dr., geb. 1909 zu Weimar, wo er s. Studien an der Hochschule für Musik begann, die er in Leipzig (Straube, Teichmüller, Thomas u. a.) fortsetzte. 1936 wurde Sch. an die Hochschule für Musik nach Köln berufen, zugleich ist er Leiter des dort. Bach-Vereins.

Schnorr von Carolsfeld, Ludwig (1836–1865), Sohn des bekannten Malers, hervorragender Sänger, dessen Darstellung – vor allem als Tannhäuser und erster Tristan – sich nach Wagners Angaben jeder Vergleichung entzog. – Lit.: R. Wagner, Erinnerungen an Sch. v. C., Ges. Schriften VIII.

Schobert, Johann, bedeutender (wohl aus Schlesien stammender) Pianist und Komp., seit 1760 Kammercembalist des Prinzen Conti in Paris, wo er 1767 starb. Aus den Tiefen der Empfindsamkeit holte dieser Feuerkopf neue und kühne Klangmöglichkeiten hervor; entwicklungsgeschichtlich ist er durch seine Kammermusik mit → obligatem Kl. (unter → ad-libitum-Stellung der Streicher) wichtig. Auswahl seiner Kompos.en durch H. Riemann in DDT XXXIX. – Lit.: K. Schalscha, Zur Würdigung Sch.s, Diss. München 1923.

Schoeck, Othmar, einer der bedeutendsten schweiz.en Komp.en der Gegenwart, 1886 zu Brunnen geboren, studierte am Kons. zu Zürich und bei M. → Reger und wirkt als Dir. in Zürich. Mit weit über 100 Liedern und Liederzyklen (zum Teil mit Kammermusikbegleitung) stellte er sich in die erste Reihe der zeitgenöss. Lyriker. Auch seine dramatischen Werke wurden zu einer mehr zu mehr ansteigenden Erfolgsreihe (u. a. Erwin und Elmire, Don Ranudo, Das Wandbild, Venus, Penthesilea, Vom Fischer un syner Fru, Massimalla Doni). Ferner Orch.werke (Serenade,

Ratcliff-Ouvertüre), Chorwerke, Kammermusik, V.-Konz. – Lit.: W. Schuh, Othmar Sch., 1934; H. Corrodi, Othmar Sch., 1936.

Schönberg, Arnold, 1874 geb., jüd. Komp., Schüler Zemlinskys, wirkte an den Akad. zu Wien und Berlin (von 1925–1933 Nachfolger Busonis als Leiter einer Meisterklasse für Komposition), seit 1933 Prof. am Bostoner Kons. Nach Sch.s spätromantisch-epigonalen Anfängen (Streichsextett Verklärte Nacht, Chorwerk Gurrelieder, sinfonische Dichtung Pelleas und Melisande) vollzog sich – seit der Kammersinfonie op. 9, dem Streichqu. op. 10 und den Klavierstücken op. 11 – eine schroffe Wendung, die schließlich zur atonalen Zwölftönetechnik (→ Atonalität) führte. Komponieren wurde zu einer Sache des Gehirns, zum Errechnen und Erklügeln von rein konstruktiven »Grundgestalten«. Sch.s fanatischer Radikalismus legte die Axt an alle Grundwerte und Grundlagen der Tonkunst, und war deshalb gefährlicher als alle andern »Richtungen« in dem Musikwirrwarr der Nachkriegszeit. Er bedeutete das Ende, die Auflösung, die Zerstörung.

Schoemaeker, Maurits, geb. 1890 zu Brüssel, belg. Komp. und Führer der fläm.en Komp.en »De Synthetisten«. Er schrieb Kl.-werke, sinfonische Dichtungen, Kammermusik, die fläm. Oper Das Christusbild u. a.

Scholz, Bernhard (1835–1916), Komp. und Musiktheoretiker aus der Schule von S. Dehn, wirkte in München, Hannover (Hofkm.), Berlin und Breslau und war von 1883 bis 1908 Dir. des Hochschen Kons.s in Frankfurt. Außer verklungener nachromant. Musik schrieb er die Bücher: Lehre vom Kontrapunkt und von der Nachahmung, Wohin treiben wir?, Musikalisches und Persönliches, Verklungene Weisen.

Schop, Johann, seit 1621 Leiter der Hamburger Ratsmusik (gest. 1665), hervorragender Geiger und guter Komp. (u. a. Geistliche Konz.e von 1643/1644, eines im Neudruck in Nagels Arch. Nr. 69), Geistliche Lieder von 1654, Liedbeiträge zu Sammlungen von → J. Rist und C. Stielers Geharnischter Venus. – Lit.: K. Stephenson, Johann Sch., Diss. Halle 1924.

Schopenhauer, Arthur (1788 bis 1860) darf mit gleicher Berechtigung, mit der er »der Philosoph des Pessimismus« genannt wird, der Philosoph der Musik heißen. Sein tiefes Eindringen in Wesen und Geist der Musik brachte ihn dazu, ihr die höchste Stelle unter den Künsten anzuweisen. »Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung oder richtiger, der adäquaten Objektität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist, und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen...« (Die Welt als Wille und Vorstellung.) Gewaltig ist die Einwirkung Schopenhauers auf Richard Wagner gewesen, der sich besonders eindringlich in der Schrift »Beethoven« von 1870 mit dem Denker auseinandergesetzt hat. (Vgl. auch die schönen Ausführungen über Sch. in → Hans Pfitzners Schriften: Vom mus. Drama und

Die neue Ästhetik der mus. Impotenz.) Lit.: Sch.s Werke. Krit. Textausgabe von Deussen 15 Bde.

Schottische Musik → Englische Musik.

Schrammel, Johann (1850 bis 1893), Wiener Geiger und Komp. von etwa 150 Werken volkstümlicher Richtung, begründete das nach ihm benannte Sch.-Quartett (2 V.n, Klar., Gitarre, an Stelle der Klar., seit 1891 Ziehharmonika).

Schreker, Franz (1878–1934), studierte am Kons. zu Wien, wo er bis 1920 als Chordir. und Lehrer an der Akad. tätig war, bevor er als Dir. der Berliner Hochschule für Musik (bis 1932) nach Berlin ging. Sein kurzlebiger Ruhm beruhte auf den 5 Opern Der ferne Klang (1912), Das Spielwerk und die Prinzessin (1913), Die Gezeichneten (1918), Der Schatzgräber (1920), Irrelohe (1924), die als Meteore am dtsch. Theaterhimmel leuchteten. Unleugbare verblüffende Orchestrationswerte und Effekte täuschten hier auf kurze Frist über ethischen Unwert und grobe Geschmacklosigkeiten der von Sch. geschriebenen Texte hinweg. Von seinen Instrumentalwerken sei noch die Kammersinfonie für 23 Soloinstr.e erwähnt. Die gesamten Operntexte erschienen in 2 Bdn. – Lit.: J. Kapp, Franz Sch., 1921; F. X. Bayerl, F. Sch.s Opernwerk, Diss. Erlangen 1928.

Schröder-Devrient, Wilhelmine, geb. 1804 zu Hamburg als Tochter der berühmten Schauspielerin Sophie Sch., studierte in Wien (Mozatti), wo sie 1822 als Fidelio »als ganz vorzügliche deklamatorische Sängerin« Aufsehen erregte. Aufs engste ist sie mit Wagners Lebenswerk verbunden (erste Irene und Venus). »Sie hatte gar keine Stimme« – sagte Wagner von ihr –, »aber sie wußte so schön mit ihrem Atem umzugehen und eine wahrhaft weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte. Außerdem verstand sie es, einen Komp.en dazu anzuleiten, wie er zu komponieren habe, aber das ‚Beispiel', was sie gab, ist einzig von mir befolgt worden.« – Lit.: R. Wagner, Ges. Schriften, bes. Bde. IX, XIII und XIV; Cl. v. Glümer, Erinnerungen an W. Sch.-D., 1862 und später; E. Kohler, Aus den Memoiren einer Sängerin, 1929.

Schröter, Corona (1751–1802), berühmte Sängerin des Leipziger → A. Hiller-Kreises (→ A. Hiller), und seit ihrer Anstellung als Kammersängerin in Weimar (1778) des dortigen Goethe-Kreises. Unter ihren Goethe-Kompos.en befindet sich auch die erste Vertonung des Erlkönig. Neudruck der 25 Gesänge von 1786 (1907). – Lit.: H. Stümcke, Corona Sch., 1904; P. Pasig, Goethe und C. Sch., 1902.

Schröter, Leonhardt (um 1532 bis 1601), Kantor zu Saalfeld und Magdeburg (1676–1695), trefflicher Meister bes. des vielst. Tonsatzes. Achtst. Tedeum (→ Ambros V), 4–8 st. Psalmen und Hymni sacri, 4–8 st. Weihnachtslieder (Neudruck durch Engelke bei Peters). – Neudrucke bei Winterfeld, Schöberlein, Bärenreiter-Verlag usw. – Lit.: G. Hofmann, L. Schr., ein luth. Kantor zu Magdeburg, Diss. Freiburg i. Br. 1932.

Schubart, Daniel (1739–1791), der schwäb. Dichter und Komp.,

Herausgeber der Dtsch. Chronik und der Vaterlandschronik, war zuerst Organist und Musiklehrer und lebte nach seiner Gefangenschaft auf dem Hohenasperg (1777–1787) als MD. und Theaterdichter in Stuttgart. Die Hauptbedeutung des Komp.en Sch., der die dtsch.en Fürsten ermahnte, neben ihren glänzenden Orch.n endlich Singschulen für den dtsch. Gesang einzurichten, liegt in Wort und Weise seiner Lieder, genau in jenem unverfälschten Heimatklang und Volkston, mit dem er über → Zumsteeg noch bis zu → Schubert wirkte (Schubert vertonte 4 Gedichte Sch.s, darunter die Forelle). Der Titel der dreibändigen Sammlung Musikalische Rhapsodien (1786) bezeichnet in rechter Selbsterkenntnis das Wesen der größeren, Sch. unter den Händen zerbröckelnden Liedformen. Wertvoll sind seine »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« (aus dem Nachlaß 1806 und spätere Auflagen). – Lit.: D. F. Strauß, Sch.s Leben in seinen Briefen, 1849; E. Nägeli, Aus Sch.s Leben und Wirken, 1888; E. Holzer, Schubartiana, 1899/1900; Derselbe, Sch.-Studien, 1912; Derselbe, Sch. als Musiker, 1902.

Schubert, Franz Peter, wurde am 31. Jan. 1797 zu Wien als Sohn einer aus schlesischem Bauernblut stammenden Lehrerfamilie geboren. Den ersten Unterricht erhielt er vom Vater, dem Lichtenthaler Chorregenten Michael Holzer, den weiteren im Konvikt der Hofsängerknaben durch Rucziska und → A. Salieri. Dank der Hilfe seiner Freunde konnte Sch. die ihm nicht zusagende Lehrtätigkeit als Schulgehilfe schon 1818 aufgeben und als frei Schaffender leben. Schon hatte er damals seine ersten 50 Goethe-Lieder geschrieben (darunter Gretchen am Spinnrad, Erlkönig, An Schwager Kronos, Ganymed), die Tragische Sinfonie, zahlreiche Kammermusik, Chor- und Kl.-werke, die alle früh erreichte Meisterschaft bezeugen. Auch in Zukunft konnte dieser Schaffensstrom unbeengt durch amtliche Pflichten verströmen, da keine der Sch.schen Anstellungsbewerbungen ihr Ziel erreichten. So blieb sein nur von einigen Reisen nach Zelesz in Ungarn und in die österr.en Lande unterbrochenes Leben auf einen kleinen Kreis beschränkt, dem als Schubertianer die Freunde F. v. Schober, M. Vogl, Spaun, die Dichter Mayrhofer, Grillparzer u. Bauernfeld, die Musiker A. Hüttenbrenner, Fr. Lachner, der Maler Moritz von Schwind u. a. zugehörten. 1823 zog er sich jene schwere tuberkulöse Erkrankung zu, die ihm sein Leben als »Martergang« erscheinen ließ und ihm das frühe Ende vor die Seele spiegelte, das bereits am 19. Nov. 1828 eintrat. Vormärzliche Enge bedrückte Sch.s Lebensführung nur von außen, die schon aus der Perspektive seiner Briefe und Tagebuchaufzeichnungen ein gänzlich verändertes Aussehen hat. Hier spricht ein Denker und ein Ankläger gegen seine ermattete Zeit, der er – wie er in einem seiner Gedichte sagt – in der Kunst das Bild der Kraft und Tat entgegenstellte. Aus solchem Gegeneinander von Außen und Innen erwuchsen Spannungen, aus denen ihm ständig schöpferische Kräfte zuströmten. Insbes. geschah das auf dem Gebiet der

Instrumentalmusik (Sinfonie, Kl.-sonate, Kammermusik), wo sich infolge der zeiträumlichen Beziehung zu → Beethoven dieses Beziehungsverhältnis zu einem klassisch-romantischen gestaltete. Es gibt den großen Instrumentalwerken Sch.s ihre besondere Dynamik, über sie hinaus aber keine Abhängigkeiten wie bei all den vielen Romantikern, die Beethoven mehr oder minder nachahmten. Für den Liederkomp.en gab es solche Bedingtheiten, die aber seiner Schöpferkraft letztlich immer wieder zu Steigerung und Antrieb wurden, nicht. Seine mehr als 600 Gesänge bedeuten auch da, wo sie mit älteren Problemen ringen und sie bezwingen, Neuland, wie in seinen Deklamationen, die ihren Weg über das fremde Rezitativ hatten nehmen müssen. Neben den Deklamationen höchster Art, wie Prometheus, Grenzen der Menschheit, stehen als ebenbürtige Gegentypen die mit R. Mayrhofer geschriebenen gewaltigen Gesänge nach antiker Manier (Memnon, Heliopolis, Iphigenia, Der landende Orest, Der entsühnte Orest u. a.), und steht weiter die Fülle seiner durchaus eigengeprägten Naturlieder vom romantischen Stimmungslied bis zur tiefsinnigen Naturelegie. Das Wandererthema der Müllerlieder von 1823 variierte Sch. in dem »Kranz schauerlicher Lieder«, wie er den Zyklus »Die Winterreise« nannte, in geistig wie kompositionstechnisch einzigartiger Weise (vgl. E. Bücken, Das deutsche Lied S. 85f). Den Singspielen und Opern Sch.s (Des Teufels Lustschloß, Der vierjährige Posten, Alfonso und Estrella, Fierrabras u. a.), die ihre Bühnenwirksamkeit nicht erweisen konnten, steht viel Bleibendes und Wertvolles in seinen Chorwerken (Gesang der Geister über den Wassern, Gott in der Natur, Ständchen, Nachthelle, Nachtgesang, Schlachtgesang u. a.) wie in seiner KM. (Hauptwerke die Messen in Es und As) gegenüber. Instrumentalmusik: 10 Sinfonien (darunter die Sinfonie in c- und h-moll [Unvollendete] und c-dur), 14 Streichquart.e, Forellenquintett, Oktett u. a. Kammermusik, Kl.werke: 21 Sonaten (mit unvollendeten), Wandererfantasie, Moments musicaux, Tänze, Ländler, Walzer, Divertissement à l'Hongroise zu 4 Händen u. a. Ges. Ausg.: 40 Bde. in 21 Serien (Breitkopf & Härtel), Thematisches Verzeichnis von G. Nottebohm (1874). – Lit.: Kreißle v. Hellborn, Franz Sch., 1865; O. E. Deutsch und L. Scheibler, Fr. Sch., Die Dokumente seines Lebens I und II, 1913; W. Dahms, Schubert, 1912; W. Vetter, Schubert, in Bückens Große Meister, 1934; R. Heuberger, Schubert, 1902 und später; P. Mies, Sch., der Meister des Liedes, 1928; R. Benz, Sch., der Vollender der dtsch. Musik, 1928; F. Günther, Sch.s Lied, 1928; H. Biehle, Sch.s Lieder als Gesangsproblem, 1928; Fr. O. Damian, Sch.s Müllerlieder, 1928; F. v. Kraus, Beiträge zur Erforschung des malerischen und poetisierenden Wesens in Sch.s Liedbegleitung, Diss. München 1928; H. Költzsch, Fr. Sch. in seinen Kl.sonaten, 1927; W. Kahl, Das lyrische Kl.stück Sch.s und seine Vorgänger, AfMW 1921; R. Wickenhauser, Sch.s Sinfonien, 1928; H. J. Therstappen, Die Entwicklung der

Form bei Sch., 1931; Ph. Ruff, Die Streichqu.e Sch.s, Diss. Wien 1929; H. J. Schmid, Das Männerchorlied Sch.s, Diss. Köln 1929; H. Eschmann, Sch. und Beethoven. Ein stilkritischer Vergleich, Diss. Köln 1931; O. Wissig, Sch.s Messen, Diss. Leipzig 1909; G. Schünemann, Erinnerungen an Sch., J. v. Spauns erste Lebensbeschreibung, 1936; H. de Curzon, Bibl. critique des Sch., Paris 1900; W. Kahl, Verz. des Schrifttums über Fr. Sch. 1938. Wichtig der Bericht über den Internationalen Kongreß für Sch.-forschung, 1928 (Augsburg 1929).

Schubert, Heinz, geb. 1908 in Dessau, Schüler von Fr. von Hösslin, J. Haas, S. von Hausegger und H. Röhr, seit 1933 mus. Oberleiter des Grenzlandtheaters Flensburg. Kompositionen: Für Orch.: Sinfonietta und Konzert-Suite; Bratschenkonzert; Chorwerke (Tedeum. Motetten), Kammersonate, Lieder.

Schubert, Kurt, geb. 1891 zu Berlin, Komp. und Pianist und Musikschriftsteller, Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Kons., dann seit 1921 Prof. an der Berliner Akad. für Kirchen- und Schulmusik. Er schrieb u. a. Kl.werke, Kammermusik (Kl.-Quint., Klar.quint.), Lieder und Chöre sowie die Bücher Die Technik des Kl.spiels aus dem Geist des musikalischen Kunstwerks (1931), Die Programmmusik (1933).

Schuch, Ernst (von), hervorragender Dir., geb. 1846 in Graz, wirkte als Theaterkm. in Breslau, Würzburg, Graz und Basel und kam 1873 als Zweiter Km. an die Dresdner Oper, wo er 1881 zum ersten Dir. aufrückte, gest. 1914. Sch.s energischer und zielbewußter Schulungsarbeit hatte es Dresden zu verdanken, während seiner Wirksamkeit im Brennpunkt des dtsch. Opernlebens zu stehen (Uraufführungen von R. Strauß' Salome, Elektra, Rosenkavalier). – Lit.: P. Sakolowsky, Ernst Sch., 1901.

Schünemann, Georg, dtsch. Musikwissenschaftler, geb. 1884 zu Berlin, Schüler von → J. Wolf und → H. Kretzschmar, 1920 Privatdozent, 1923 ao. Prof. an der Universität Berlin und seit 1920 Prof. und stellvertretender Dir. der dortigen Musikhochschule, wo er eine Orch.schule und eine Rundfunkversuchsstelle einrichtete; jetzt Dir. der Staatl. Instrumentensammlung und als Nachfolger von J. Wolf Vorsteher der Musiksammlung der Preuß. Staatsbibliothek. Arbeiten zur Musikgeschichte (Auswahl): Geschichte des Dirigierens (1913), Musikerziehung (1930), Joh. Chr. Fr. Bach (Bach-Jb. 1914), Geschichte der dtsch. Schulmusik 1928–32 (grundlegendes Werk), Gesch. d. Klaviermusik (1940), Gesch. d. Berliner Singakademie (1941), Herausgeber von Mozarts Skizzenbuch von 1764 (1908), Oratorien von Fr. Bach (DDT LVI), der Musica des Listenius (1927). Arbeiten zur vergleichenden und systematischen MW. (Auswahl): Das Lied der dtsch.en Kolonisten in Rußland (1923), Kasantatarische Lieder (AfMW I), Beziehungen der vergleichenden MW. zur Musikgeschichte (AfMW II), Systematische MW., Zur Katalogisierung der Phonogrammarchive (AfMF 1936), Musikinstr.e der Indianer (AfMF 1926).

Schürmann, Georg Kaspar, einer der besten Meister der frühdtsch. Oper, geb. 1672, begann

seine Laufbahn an der Hamburger Gänsemarktbühne und kehrte nach vierjähriger Wirksamkeit als Braunschw.-Wolfenbüttler Hofkm. über Italien, Meiningen und Naumburg in die Braunschweiger Stellung zurück, die er bis zu seinem Tode im Jahre 1751 innehatte. Einblick in sein gediegenes Schaffen für die dtsch. Opernbühne (mehr als 40 Opern) geben der Neudruck des Ludovicus Pius in Publ. der Gesellschaft für Musikforschung sowie drei Arienhefte, hrsg. von G. Fr. Schmidt (Wolfenbüttel 1934). – Lit.: G. Fr. Schmid, Georg Kaspar Sch., 2 Bde., Bosse 1933/1934.

Schütz, Heinrich, der größte, 1585 zu Köstritz geborene dtsch. Tonmeister des 17. Jhts., war Kasseler Kapellknabe und Marburger Student der Rechte, bevor er mit einem Stipendium des Landgrafen Moritz von Hessen zu G. Gabrieli nach Venedig zog und Musiker wurde. Nach vierjährigem Studium bei Gabrieli kehrte er nach Kassel zurück, wo er zum Hoforganisten ernannt wurde. Aber schon 1617 erging der Ruf ins Dresdner Hofkapellmeisteramt an ihn, das er nicht weniger als 55 Jahre (gest. 1672) mit verschiedenen großen Unterbrechungen – darunter drei Urlaubsreisen nach Kopenhagen – innehatte. Sch. ließ seiner ersten ital. Studienfahrt 1629 eine zweite in die Monteverdi-Stadt Venedig folgen. Aus seiner Absicht, von den ital. Musikern nur »etwas zu ergreifen«, wurde eine der bedeutsamsten Stilverschmelzungen, die die Musikgeschichte kennt. In welchem Geiste sie vorgenommen wurde, besagt ein spätes Wort des Künstlers aus der Vorrede der Geistlichen Chormusik von 1648, daß nämlich »niemand andere Arten der Komposition in guter Ordnung angehen und dieselben gebührend behandeln oder tractieren könne, er habe sich denn vorhero in dem stylo ohne den Bassum continuum genugsam geübet«. Diesen Stil – die arteigene dtsch. Polyphonie – wollte er durch die neuen Errungenschaften der monodischen und konzertierenden Schreibweise bereichern, und es ist für seine Denkweise wie für sein Schaffen bedeutsam, daß er die Möglichkeiten dieser Stilbereicherung nicht umkehrte. An die Psalmen Davids, die 4st. Cantiones sacrae (1625) schließen sich als weitere Hauptwerke des genannten Verschmelzungsprozesses die Symphoniae sacrae (1629, 1647, 1650) an und die Kleinen geistlichen Konz.e von 1636–1639. Eines der wichtigsten Probleme der großen oratorischen Kompos.en (Auferstehungshistorie [1623], Weihnachtsoratorium [1664], die Passionen nach Matthäus, Lukas, Johannes) ist das Problem der Erformung der rezitativischen Schreibweise »aus rechter Muttersprache«. Eine empfindliche Lücke im eigenen Werk wie in der dtsch. Barockmusik läßt der Verlust des gesamten dramatischen Schaffens von Sch., der 1627 nach dem Text von Rinuccini-Opitz die Choroper Daphne schrieb und außerdem zwei Ballette und zwei andere Bühnenmusiken. Das Werk des großen dtsch. Musikgenius lebt – nicht zuletzt auch durch die seit 1922 abgehaltenen Sch.-Feste – wieder in der Gegenwart. Ges.Ausg. in 17 Bdn. (Breitkopf & Härtel). Gesammelte Schriften und Briefe,

hrsg. von E. H. Müller (1931). – Lit.: H. J. Moser, Heinrich Sch., 1936; Ph. Spitta, Schütz, in Musikgeschichtliche Aufsätze 1894; A. Pirro, Schütz, 1924; E. H. Müller, Sch.'s Leben und Werke, 1922; J. Müller-Blattau, Die Kompos.-lehre H. Sch.'s in der Fassung Chr. Bernhards, 1926; W. Schuh, Formprobleme bei H. Sch., 1928; R. Gerber, Das Passionsrezitativ bei Sch., 1929; K. Hasse, Sch. der Lebendige, Von dtsch. KM. 1936; A. Am. Abert, Die stilistischen Grundlagen der Cantiones sacrae von H. Sch., Diss. Berlin 1935.

Schulhoff, Erwin, geb. 1894 zu Prag, jüd. Pianist und Komp., schrieb u. a. Tanzgrotesken (Suite im neuen Stil, Ballette) und zahlreiche Kompos.en in extrem expressionistischer Schreibweise.

Schulmusik umfaßt alle mit dem Schulwesen zusammenhängenden Gebiete und Fragen der Tonkunst und ist als solche eine wesentliche Repräsentation des musikkulturellen Willens eines Volkes. Die jeweilige Lage der Sch. ist in der Hauptsache abhängig von der allgemeinen Situation der Tonkunst, dem Schulwesen der Gemeinschaft und dem Stande der Musikerziehung. Nur aus dem Zusammenwirken dieser drei Hauptfaktoren kann eine kulturell hochstehende Sch. hervorgehen, auf die bei der Fülle der Einzelfragen hier nur im geschichtlichen Überblick auf einzelne Hauptphasen hingewiesen werden kann. Dem Musikerziehungswesen des klassischen Griechentums entsprach in ähnlicher seelisch-leiblicher Ausgewogenheit (Plato: Nächst der Musik muß die Jugend in der Gymnastik erzogen werden) die musikalische Bildung des minnesängerlichen Rittertums. Weitausholend, weil auf musikalische Volksbildung abzielend, war auch das Sch.wesen des Mittelalters (Musik war Unterrichtsgegenstand an allen Schultypen von den Kloster- und Domschulen, den Dorf-, Rats- und Privatschulen bis zum → Quadrivium der hohen Schulen). Die Reformation war gemäß ihren volkserzieherischen Bestrebungen in hohem Maße schulmusikfreundlich (Luther: Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an!), und auch der Humanismus bekundete – wie etwa die durch ihn angeregten Odenkompositionen (→ Ode) und die Schuloper beweisen – große schulmusikalische Interessen. In der Epoche des Rationalismus und der Aufklärung begann die Zurückdrängung der Sch. durch die wissenschaftlichen Fächer. Neue Bestrebungen, vor allem zu einer Belebung der Sch. »von unten«, regten sich in den Berliner Liederschulen (Schulz, Reichardt), die in Verbindung mit den Ideen Rousseaus, Herders, Goethes, Schillers ihre Bekrönung im Wirken des »Begründers der preuß. Musikpflege« und auch der Sch.pflege → Zelter fanden. Von Pestalozzi und seinen Mitarbeitern (bes. → Nägeli) ging eine auf neue psychologische Grundlagen gestellte »Schulmusikreform« aus, deren Ziel die innere Erfassung der Musik von ihrem Fundament aus war und die weit ins 19. Jht. hinein nachwirkte. Das bürgerliche Zeitalter mit seiner Verbreiterung der Musikkultur erbrachte – wenn auch zunächst nur in vereinzelten Versuchen –

neue schulmusikalische Einrichtungen, wie die Anfänge von Volks- und Jugendmusikschulen, Kinder- und Schulkonz.e. (vgl. den Abschnitt »Die musikalische Volksbildung« in Preußners Buch Die bürgerliche Musikkultur, Hamburg 1935). Eine neue Etappe der preuß.-dtsch. Sch. leitete die Wirksamkeit H. Kretzschmars ein (Neuordnung des Musikunterrichts an den höheren Schulen, Neue Lehrpläne für Musik, Prüfungsordnung für Gesanglehrer und -lehrerinnen in Preußen als Bestimmungen für den staatlich geprüften Musiklehrerstand). Weitere Ausgestaltung der schulmusikalischen Organisation: Umwandlung des Berliner Instituts für KM. in die Staatliche Akad. für Kirchen- und Schulmusik, die heutige Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik. Errichtungen von Sch.abteilungen an den Hochschulen in Köln, Leipzig, München, Stuttgart, Weimar, Sch.institute an den Universitäten Breslau und Königsberg. Gründung der Hochschule für Musik in Graz, neue Prüfungsordnung für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen. Der Gedanke einer nationalsozialistischen Musikerziehung in der Schule fand seinen Niederschlag in den Musiklehrplänen für die höheren Schulen vom Jahre 1938 und für die Mittel- und die Volksschulen vom Jahre 1939. Über die schulmusikalische Entwicklung im Deutschen Reich s. auch Nationalsozialistische Musikpflege. – Lit.: G. Schünemann, Geschichte der dtsch. Sch. I, 1928 und später, II, 1932; G. Pietzsch, Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters, 1932; H. Funk, M. Agricola, ein frühprotestantischer Schulmusiker, 1933; K. Steinhäuser, Die Musik an den hessischen Lateinschulen des 16. und 17. Jhts., 1933; Fr. Lampadius, Die Kantoren der Thomaskirche in Leipzig, 1902; M. Schipke, Der dtsch. Schulgesang, 1913; E. Krieck, Musische Erziehung, 1933; R. Schäfke, Sch. und dtsch. Erhebung, 1933.

Schulz, Johann Abraham Peter (1747–1800), Schüler → Kirnbergers, war seit 1773 mit Ausnahme seiner Hofkapellmeisterzeit in Kopenhagen (1787–1795), eine Hauptstütze der berlinisch-preuß. Musik. Er war der erste, der das jungpreuß. Lied in die Weite und in die Tiefe des dtsch. Volksgemütes hineinklingen ließ in vielen zu Volksliedern gewordenen Gesängen (Blühe, liebes Veilchen, Der Mond ist aufgegangen, Des Jahres letzte Stunde) und bes. auch in seinen Kinderliedern. Auch als dramatischer Komp. genoß er hohe Achtung (Singspiele La fée Urgèle, Le barbier de Séville, Chöre zu Racines Athalia, ferner mehrere dän. Singspiele auf Texte von Thaarup und Heiberg). Als gedankenreicher Musikschriftsteller schrieb er u. a. die musikalischen Artikel von S bis Z in Sulzers Theorie der Schönen Künste, Entwicklung einer neuen Musiktabulatur (1788), Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes (1790). Sein Hauptwerk »Lieder im Volkston« erschien in drei Teilen zwischen 1782 und 1790. Außerdem noch mehrere Liederwerke, Kl.kompos.en, Melodrama Minona. – Lit.: O. Rieß, Sch.' Leben,

SIMG XV; C. Klunger, J. A. P. Sch.' Lieder im Volkston, Diss. Leipzig 1909; M. Seiffert, Sch.' dänische Oper, AfMW I.

Schulz-Dornburg, Rudolf, dtsch., 1891 zu Würzburg geb. Dir., studierte am Kons. in Köln und wirkte nach der Teilnahme am Weltkrieg (Flieger) als städt. Km. in Bochum und Münster (GDM.), sodann als Operndir. und Leiter der Folkwangschule in Essen, wurde 1934 Dir. des NS.-Fliegerorch.s und 1936 Nachfolger Buschkötters als Erster Km. des Westdtsch. Rundfunks.

Schumann, Clara Josephine, geb. 1819 in Leipzig, gest. 1896, die Gattin Robert Sch.s, wurde von ihrem Vater → Friedrich Wieck zu einer hochbedeutenden Kl.spielerin und trefflichen Musikerin ausgebildet. In den Rükkert-Liedern op. 12 ihres Gatten schrieb sie die Lieder 2, 4 und 11, außerdem zahlreiche Kl.werke, darunter ein Konz. und Kammermusikwerke. Nach dem Tode Robert Sch.s blieb sie, eine ideale Dolmetscherin seiner Kunst und das Haupt seines Freundeskreises, menschlich und künstlerisch aufs innigste bes. Johannes Brahms verbunden. Nach dem Tode des Gatten nahm sie die Konzerttätigkeit wieder auf und war von 1878 bis 1892 als Lehrerin für Kl. am Hochschen Kons. in Frankfurt tätig, wo sie 1896 starb. Über ihr einzigartiges Spiel hier einige Worte → Fr. Liszts, die, von einem Vertreter der späteren Gegenwelt Claras gesprochen, doppelt beweiskräftig sind: »Selten wird wieder eine Frau wie sie ihr ganzes inneres Leben in die Kunst versetzen, um nur noch in ihrem Gebiet zu fühlen und zu genießen ... Für ihre gesteigerte Empfindlichkeit wäre der unrichtige Ton eine Katastrophe, die verfehlte Passage eine gebrochene Sympathie, vergriffenes Tempo eine verkannte Liebe, falsch aufgefaßter Rhythmus eine geschmähte Großtat, die ihr empörtes Innere wie ebenso viele Kränkungen empfinden müßte. Wenn sie den Dreifuß des Tempels besteigt, spricht nicht mehr das Weib zu uns. Sie unterhält uns als Dichterin ...« Clara Sch. betätigte sich auch als Herausgeberin bei der Revision der Ges.Ausg. der Werke Robert Sch.s, seiner Jugendbriefe, der Kl.schule Czernys usw. – Lit.: B. Litzmann, Clara Sch., 3 Bde., 1902–1908 und spätere Auflagen, W. Kleefeld, Clara Sch., 1910; Eugenie Sch., Erinnerungen, 1925; Brahms' Briefwechsel mit Cl. Sch., hrsg. von B. Litzmann, 2 Bde., 1927.

Schumann, Georg, der 1866 zu Königstein i. Sa. geborene und am Leipziger Kons. herangebildete Komp., war Km. in Danzig und Bremen, bevor er als Direktor der Singakad. 1900 nach Berlin ging. 1913 Nachfolger Bruchs an der Akad. der Künste, 1918 deren Vizepräsident und 1934 stellvertretender Präsident. Von seinen Kompos.en wurden bes. bekannt die beiden Sinfonien, die Orch.serenade op. 35 sowie die Orch.variationen op. 30, 59, 72 und die Chorwerke Ruth, Sehnsucht, Das Tränenkrüglein. Ferner schrieb Sch. Kl.werke und gute Kammermusik. – Lit.: G. Biehle, Georg Sch., 1925.

Schumann, Erich, Akustiker und systematischer Musikwissenschafter, seit 1933 o. Prof. in Berlin.

Schumann, Robert Alexander, der große Dichtermusiker an

der Wende der Romantik, 1810 zu Zwickau geboren, wandte sich erst nach dem schon fast vollendeten Studium der Rechtswissenschaft an der Universität Leipzig und Heidelberg der Musik unter Leitung von → Fr. Wieck und → H. Dorn zu. Die durch ein unvernünftiges, zur Erzielung der Unabhängigkeit des dritten Fingers angestelltes Experiment zerstörten Aussichten auf die Virtuosenlaufbahn steigerten den Schaffensantrieb des jungen Komp., dessen 23 Erstlinge ausschließlich Kl.-werke waren (Papillons, Die Davidsbündler, Carnaval, Konz.-etüden nach Paganini, Études symphoniques, Kreisleriana, Novelletten, Kinderszenen, 3 Sonaten usw.). 1834 begründete er mit → Fr. Wieck, L. Schunke und I. Knorr die Neue Zeitschrift für Musik, deren Redakteur er bis 1844 geblieben ist. 1840, in welchem Jahre er philos. Doktor der Universität Jena wurde, führte er Clara Wieck gegen den väterlichen Willen als Gattin heim. Ein Musikfrühling ohnegleichen blühte damals auf in dem weitaus größten Teil des gesamten Liedwerkes, der 1. und 4. Sinfonie (erste Fassung), dem Kl.quint. und Kl.quart., dem Oratorium »Paradies und Peri«. Die äußere Lebensführung aber wurde unstet. Die 1843 angetretene Stellung als Lehrer des Partiturspiels am Leipziger Kons. gab Sch. alsbald auf und ließ sich nach einer Kunstreise nach Rußland 1844 in Dresden nieder (Dir. der Liedertafel und des von Sch. begründeten Chorgesangvereins). Das ihm 1850 angetragene Amt des städt. MD.s zu Düsseldorf hatte er nur bis 1854, dem Jahre des Selbstmordversuches, inne, auf den die Unterbringung des Geistesgestörten in der Irrenanstalt in Endenich erfolgte, wo er am 29. Juli 1856 starb. Sch. hat als Glied der um 1810 geborenen Künstlergeneration – der Generation schroffster Gegensätze – diese Kontraste bis in ihre letzten Konsequenzen durchlebt und als Künstler durchgestaltet. Der weiche träumerische Eusebius und der draufgängerische Florestan waren nicht nur romantisch-mystizierende Wesensspiegelungen in seinen Schriften, sondern auch echte Schaffensrealitäten. Der Musiker, der etwa in seinen Eichendorff-Liedern das Romantischste der dtsch. Musik überhaupt geschrieben hat, hat andererseits als Kritiker, als Schriftsteller mit jungdtsch. Ungestüm die spätromantische Stagnation kühn hinweggefegt. So schuf er sich aus Zügen seines Wesens und seiner zerspaltenen Zeit einen Musikstil, dessen Grundwerte Romantik und Realismus waren, die im Schaffensprozeß des Genius bald getrennt und für sich, bald vereint auftraten. In dieser Verbindung der genannten Kunst- und Persönlichkeitswerte aber ist Sch. einzig und unvergleichbar, als solch einziger eine der herrlichsten Verkörperungen deutscher Musikart. An den späten Beethoven anknüpfend, war seine Kunst bald verträumt, zart und versonnen, bald heldisch auffahrend und voll jugendgenialem Schwung, manchmal etwas kurios, aber immer von überraschendem Reiz, geistreich oder von betontem Wohllaut.

Den beiden Blocks des Kl.- und Liedwerkes stehen 4 Sinfonien und op. 52 (Ouvertüre, Scherzo

und Finale), 4 Konz.ouvertüren, je ein Kl.-, Vc.- und V.konz. als Hauptwerke gegenüber. Dazu kommt die überaus wertvolle Kammermusik (je ein Kl.quint. und -quart., 3 Streichqu.e, 3 Kl.-trios, 2 V.sonaten usw.), Chorwerke mit Orch.: Das Paradies und die Peri, Manfred, Der Rose Pilgerfahrt, Szenen aus Goethes Faust, Der Königssohn, Des Sängers Fluch, Vom Pagen und der Königstochter, Requiem, Messe; Männerchöre, Gesänge mit Kl. (Spanisches Liederspiel, Spanische Liebeslieder, Minnespiel), Duette für 2 St.n, Oper Genoveva. Ges.Ausg. in 34 Bdn. und einem Suppl.bd. (Breitkopf & Härtel). Werkverzeichnis von Dörffel (1871). Gesammelte Schriften über Musik und Musiker in 4 Bdn. (1854, 4.Aufl. 1914, hrsg. von Kreisig). Briefe: Jugendbriefe, hrsg. von Clara Sch. (1885), Der junge Sch. Dichtungen und Briefe, hrsg. von A. Schumann (1910), Sch.s Briefe, hrsg. von G. Jansen (1886 und später), Sch.s Briefwechsel mit H. Voigt (1892). – Lit.: Fr. Liszt, Robert Sch., 1855; Biographien von Wasielewski (1858 und später), Abert (1903 und später), v. d. Pfordten (1920), Dahms (1916). M. Kreisig, Der Stammbaum der Familie Sch., 1931; G. Jansen, Die Davidsbündler, 1883; H. Deiters, Sch. als Schriftsteller; W. Gertler, R. Sch. in seinen frühen Kl.werken, 1931; O. Karsten, Die Instrumentation Sch.s, Diss. Wien 1922; H. Engel, Entwicklung des dtsch. Kl.konz.s, 1927; E. Bücken, R. Schumann 1940.

Schuricht, Karl, geb. 1880, Schüler von Rudorff und → Humperdinck, namhafter Dirigent, ist seit 1921 städt. GMD. in Wiesbaden.

Schwebungen werden durch Schwingungen hervorgerufen, deren Wellenzahl nicht weit voneinander verschieden ist. Die Zahl der Sch. ist »gleich der Differenz in der Anzahl der Schwingungen, welche beide Klänge in derselben Zeit ausführen« (Helmholtz). – Lit.: Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, 8. Abschn.; Stumpf, Tonpsychologie II.

Schwedische Musik. Der Anteil Schwedens an der altnord. Musikkultur ist durch Luren-Funde (→ Luren), durch alte Saiteninstr.e und gesanglich vor allem durch die Balladenkunst bezeugt. Die kirchenmusikalische Kultur des Mittelalters ist durch neuere musikgeschichtliche Arbeiten weitgehend erschlossen. Für die altschwed. Volksmusik ist die Riemannsche Annahme der pentatonischen Urform der alten nord.en Volksweisen durch → Norlinds Forschungen bestätigt worden. Im ganzen werden heute drei verschiedene Tonalitätstypen des altschwed.en Liedes unterschieden, von denen hier nur der Typus a–h–c–d–e (f) mit den beiden Haupttönen h und d und mit e als unterem Stützton genannt sein möge (vgl. C. A. Moberg in AfMF 1937, Heft 3). Im formalen Aufbau bes. der alten Lieder herrscht der Refraintypus vor. Gehaltlich bekunden die schwed.en Volkslieder bald Schwermut und dunkle Färbungen, bald wieder eine naive Fröhlichkeit und Kraft, immer wieder aber die Hingabe an die Natur, ein Sichversenken in ihre heimlichen wie großen Schönheiten und Reize.

Hauptstätten der schwed.en Tonkunst sind die bes. seit der Neuorganisation von 1526 durch Gustav Wasa wichtige Hofkapelle, das von J. H. Roman (1694–1758), dem bedeutenden schwed. Musiker des Hochbarocks begründete Stockholmer Konz.-wesen, dann die von Gustav III. gegründete Nationaloper (Hauptkomp.en → J. G. Naumann, J. M. Kraus, C. F. Häffner, K. Stenborg u. a.), die 1771 gegründete Akad. der Musik und das Stockholmer Kons. (das älteste außerhalb Italiens). Der wichtigste neuere Komp. nächst Roman ist Franz Berwald (1796–1868), Zeitgenosse der »schwed. Nachtigall« → J. Lind. Für das romantische Lied wurde nach dem großen Anreger C. M. Bellmann bes. Olof Ahlström von Bedeutung. Dtsch. Nachromantik Leipziger Richtung klang in dem Schaffen von L. Norman und A. Söderman weiter, während die Stenhammar, Alfvén, Peterson-Berger, Sjögren die nationale Richtung vertraten. Führer der jungschwed. Musik sind K. Atterberg, T. Rangström, N. Berg, O. Lindberg, E. Westberg, Håkanson, Henneberg u. a. – Lit.: T. Norlind, Handbuch der schwedischen Musikgeschichte, 1932; Derselbe, Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630 bis 1730, SIMG I; Derselbe, Die schwed. Laute, 1935; C. A. Moberg, Geschichte der Tonkunst, 1935 (alle in schwed. Sprache); Derselbe, Die neue musikwissenschaftliche Forschung in Schweden, AfMF 1937 (mit wichtigen bibliographischen Angaben); W. Niemann, Die Musik Skandinaviens, 1909.

Schwegel (althochdtsch. suegala, auch Schwiegel oder Schwägel), alte Allgemeinbezeichnung der Flöte.

Schweitzer, Albert, Organist, Schriftsteller, Theologe und Arzt, geb. 1875 im Elsaß, studierte in Straßburg und Paris (Widor), wo er 1906 die Bach-Gesellschaft mitbegründete. Er schrieb u. a. Dtsch. und franz. Orgelbaukunst (1906 und später), J. S. Bach (Paris 1905, dtsch. 1908 und später).

Schweitzer, Anton (1735–1787), war nach Studien in Bayreuth und in Italien herzoglicher Km. in Hildburghausen, dann MD. der Seylerschen Theatergesellschaft in Weimar und Gotha und wurde 1778 Nachfolger → Bendas als gothaischer Hofkm. Sch. schrieb in der »Dorfgala« eines der besten dtsch. Singspiele und gemeinsam mit dem Dichter Wieland die beiden frühen durchkomponierten Opern Alceste (Weimar 1773) und Rosamunde (Mannheim 1780). Aus überschäumender Empfindsamkeit wurde hier die große dtsch.e Oper geboren, und nicht nur durch die Neuheit des Stiles wurden viele Gemüter »hingerissen« – wie der hier etwas überscharfe Mozart meinte –, sondern auch durch zahlreiche wundervolle Einfälle des bedeutenden Melodikers Sch. – Lit.: J. Maurer, A. Sch. als dramatischer Komp., Diss. Halle 1911; Schiedermair, Die dtsch. Oper, 1930.

Schweizerische Musik. »Die Musik des Dorfes, der Städte, der fahrenden Leute, die höfische Kunst des Minnesanges, die bürgerliche des Meistersanges, die akademische der Universitäten, die in Collegiis musicis des 17. und 18. Jhts. zusammenge-

faßten, im ganzen der Profanmusik (allerdings auf geistlicher Grundlage) zugewandten Dilettantenbestrebungen, sie alle zeugen für ein überraschend lebhaft pulsierendes Musikleben in der Schweiz« (Cherbuliez, Die Schweiz in der dtsch. Musikgeschichte, S. 26). Die prähistorischen Alphörner, Gegenstücke der nord. → Luren, zeugen dafür im frühsten, ferner dann die gewaltige Reihe der musizierenden Klöster (St. Gallen, Rheinau, Einsiedeln, Engelberg usw.), die im 16. Jht. ihren höchsten Stand erreichenden Oster- und Passionsspiele, nicht minder auch das im 13. bis 16. Jht. zu höchster Blüte gelangende Volkslied. Weit über die kleineren Musiker Kotter, Sicher, Alder u. a. hinaus wirkte das Schaffen des gelehrten → Glarean und das des größten schweiz. Musikgenius → Senfl, die beide auch an den humanistischen Bestrebungen teilhaben, die bes. von Basel aus (Erasmus) auf zahlreiche Musiker einwirkten. Das 17. und 18. Jht. ist die Zeit eines sich über das ganze Land verzweigenden Gemeinschaftsmusizierens (Schauspielmusik, Schul- und Universitätsmusik, Musikkollegia, Singgesellschaften Liedpflege). Die in der Schweiz wie im preuß. Norden mit Macht sich durchsetzende Erkenntnis, daß der Gesang »Volkssache« sei, fand in → Georg Nägeli den Mann, der sie künstlerisch, erzieherisch und organisatorisch in gleich bedeutsamer Weise auswertete. Aus dem Zusammenschluß örtlich getrennter Musikkräfte, schon bei den Aufführungen der Haydnschen Schöpfung seit 1801, erstand Idee und bald Tat der großen Schweizer Musikfeste, die 1808 ihren Anfang nahmen. 1808 ist gleichzeitig das Gründungsjahr der Schweizer Musikgesellschaft. Die kompositorische Entwicklung verlief zwischen Anfang und Ausklang der Gesamtromantik, gespannt von dem St.-Galler F. F. Huber (1791–1863), dem Basler → J. H. Stuntz (1793–1859), dem von Wagner geschätzten → Wilhelm Baumgartner zu Karl Attenhofer, → Friedrich Hegar, → Hans Huber, → W. Courvoisier, → Hermann Suter. Markante Vertreter des zeitgenössischen Schaffens sind → O. Schoeck, → V. Andreae, Fr. Brun, → A. Honegger, E. Isler, → A. Möschinger, Fr. Martin, E. Frey, R. Denzler, H. Stierlin-Vallon, W. Wehrli, W. Schultheß u. a.

Der Grund- und Nationalcharakter der Sch. M. hat seine tiefsten und sichersten Verwurzelungen in einem durchaus bodenständigen Volkslied und in jenem Gemeinschaftssinn, der die Chormusik als einen wichtigen Zweig der Tonkunst in Erscheinung treten ließ. Die beiden anderen Hauptkomponenten der Sch. M. sind die typisch alemannische Bedachtsamkeit, die die mannigfachen von draußen zuströmenden Musikeinflüsse in Ruhe überprüft und auswertet, und natürlich in hohem Maße auch das Landschaftliche, das vielleicht überall dort noch wirkender vorhanden ist, wo es nicht – wie in manchen Alpensinfonien – nur in den äußeren Umrissen erscheint. – Lit.: E. Refardt, Musikerlexikon der Schweiz, 1928; A. E. Cherbuliez, Die Schweiz in der dtsch. Musikgeschichte, 1932; K. Nef, Die Collegia musica in der dtsch. reformierten Schweiz,

1897, A. Geering, Die schweiz. Komp.en in der ersten Hälfte des 16. Jhts., Diss. Basel 1933; K. Nef, Musik in Basel, SIMG 1909; A. Nef, Das Lied in der dtsch. Schweiz, Diss. Berlin 1908; E. Refardt, Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jhts., AfMW 1921; J. Handschin, Die ältesten Denkmäler der mensuralnot. Musik in der Schweiz, AfMW 1923; M. Fehr, Spielleute im alten Zürich, 1916; E. Refardt, Das Musikleben der Schweiz im 17. Jht., 1930; E. Koller, Meyer v. Schauensee, Diss. Zürich 1922; O. V. Greyerz, Das Volkslied in der dtsch. Schweiz, 1927; K. G. Fellerer, Musikalisches Brauchtum in der Westschweiz, Mus. 1938.

Schwingung → Akustik, Ton.

Scordatur (ital. scordatura = Umstimmung), Veränderung der Stimmung von Lauten, Gitarren und Streichinstr.en zur Erzielung besonderer klanglicher und vor allem mehrklanglicher Wirkungen. Schon die Lautenmusik der Renaissance kannte die S., die bes. häufig in der V.musik des Hochbarock anzutreffen ist. Ein S.effekt ist auch das Umstimmen der Laute in Beckmessers Ständchen in Wagners Meistersingern. – Lit.: A. Moser, Die V.scordatur AfMFW 1919.

Scott, Cyrill, 1879 zu Oxton geborener Komp. und Dichter, studierte in Deutschland bei → I. Knorr und Uzielli, stand längere Zeit in der vordersten Reihe der »impressionistischen« Fortschrittler, aus der er sich aber in der Folge mehr und mehr zurückzog. Seine poetisierende Kl.-musik hat manche feinen exotischen Reize. Außerdem schrieb er viel Kammermusik, je ein Kl.- und V.konz., Sinfonien und sinfonische Dichtungen, Chorwerke, Lieder und Opern (Der Alchimist, The saint of the Mountain).

secco, trocken; s. auch Rezitativ.

Sechter, Simon (1788–1867), Komp. und Musiktheoretiker, seit 1824 Wiener Hoforganist und (seit 1851) Prof. am dortigen Kons. S. war einer der gesuchtesten und strengsten Lehrer seiner Epoche, der mit seinen Schülern bes. die schwierigsten Probleme des Kontrapunktes behandelte. Der größte Musiker, der sich dieser harten Zucht unterzog, war → Anton Bruckner. – Lit.: C. F. Pohl, Simon S., 1868.

Seckendorff, Karl Siegmund Frhr. von (1744–1785), begabter Musikdilettant, vertonte während seiner Kammerherrenzeit in Weimar (1776–1784) Gedichte und Singspieltexte Goethes (Lila, 1776; Jery und Bätely, 1780; Monodram Proserpina, 1778). Wie diese Werke sind seine übrigen Kl.- und Kammermusikkompos.en in einem annehmbaren, aber durchaus unoriginellen Zeitstil geschrieben. – Lit.: V. Knab, Karl Siegmund von S. Diss., Bonn 1913.

Segno, ital., Zeichen, dal segno = vom Zeichen; al segno = bis zum Zeichen.

segue, ital., abgek. seg. = es folgt.

Seguidilla, span. (Sing-) Tanz, zumeist mit Kastagnetten- und Gitarrenbegleitung, entspricht dem schnellen → Bolero.

Sehlbach, Erich, 1898 zu Barmen geb. Komponist von Opern (Die Stadt, Galilei, Signor Caraffa), Kantaten, Klavierwerken, Liedern.

Seidl, Arthur (1863–1928), dtsch. Musikschriftsteller, von 1903 bis 1919 Dramaturg am Dessauer

Hoftheater, Lehrer am Leipziger Kons., Mitarbeiter des Nietzsche-Archivs. Herausgeber der von R. Strauß begründeten Bücherreihe Die Musik. Schrieb u. a.: Vom musikalisch Erhabenen, (1907), Wagneriana (3 Bde., 1901 bis 1902), Neue Wagneriana (3 Bde., 1914), H. Pfitzner (1921). – Lit.: L. Frankenstein, Arthur S., 1913.

Seiffert, Max, 1868 zu Beeskow a. d. Spree geborener dtsch. Musikforscher aus der Schule Ph. Spittas, wurde 1907 Prof. und 1912 Senator der Berliner Akad. der Künste sowie Vertreter der MW. an der Akad. für Kirchen- und Schulmusik und an der Musikhochschule, 1917 Dir. des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg und 1934 Leiter des Staatl. Instituts für dtsch. Musikforschung. 1899 erschien die grundlegende Geschichte der Kl.musik S.s, der eine weitverzweigte Herausgebertätigkeit entfaltete: Sammelbände der Int. Musikgesellschaft, Sweelinck-Ges. Ausg., Sammlung Organum, in den »Denkmälern« die Werke von Scheidt, Tunder, Weckmann, Bernhard, J. Pachelbel, W. H. Pachelbel, Buxtehude, Zachow, J. G. Walther, J. Krieger, J. Ph. Krieger, Murschhauser, Telemann, L. Mozart, Keiser, ferner mehrere hundert Einzelausgaben. Eine S.-Festschrift erschien 1938. Vgl. auch AfMF 1938, S.-Heft.

Seitenbewegung heißt die Fortschreitung einer St., deren Gegenst. auf dem gleichen Ton verharrt.

Sekundakkord, die dritte Umkehrung des Dominantseptimenakkords, in der Generalbaßschrift durch 2 bezeichnet.

Sekunde, das Intervall der zweiten Tonstufe (große S.: c–d, kleine S.: c–des, übermäßige S.: c–dis).

Selle, Thomas (1599–1663), aus Zörbig bei Bitterfeld, wirkte in Holstein (Kantor in Itzehoe), bevor er als Kantor des Johanneums und MD. der 5 Hauptkirchen (1641) nach Hamburg kam. Im frühdtsch. Lied gehört er zu den energischsten Vorkämpfern für die Selbständigkeit der dtsch. Liedmonodie (Deliciae pastorum, Arcadiae, 1624; Amores musicales, 1635 Monophonetica, 1636; Lieder in Rists Festandachten). Beachtenswert sind auch S.s geistliche Konz.-musikwerke wie seine Passionen (Neuausgabe der Johannispassion durch R. Gerber, 1934). – Lit.: S. Günther, Die geistliche Konzertmusik Th. S.s, Diss. Gießen 1934; W. Vetter, Das frühdtsch. Lied, 1928.

Semibrevis, Notenwert der Mensuralnotation (→ Notenschrift).

Semiseria, ital., die »halbernste« Oper.

Semitonium, lat., Halbton.

semplice, ital., einfach.

sempre, ital., immer.

Senesino (eigentlich Francesco Bernardi), geb. um 1680 zu Siena, einer der berühmtesten Kastratensänger seiner Epoche, gehörte seit 1720 für ein Jahrzehnt Händels Londoner Opernunternehmen an, dem er dann von dessen Gegnern abspenstig gemacht wurde.

Senfl (Senffl, Senfel), Ludwig, einer der größten Musiker seiner Epoche, wurde um 1490 in Zürich als Sohn eines aus Freiburg i. Br. zugewanderten Sängers geboren, war Schüler des kais. Hofkm. → Isaac, dessen
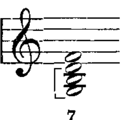
Nachfolger er bis 1519 gewesen ist. 1523 ging er als Hofkm. (»intonator«) nach München, wo er bis 1540 tätig war. Von da ab verliert sich die Spur des Künstlers, den die Mitwelt den »Fürsten der Musik« nannte, vollständig. Sein wahrscheinliches Todesjahr ist 1555. Das noch immer nicht in genügenden Neudrucken erschlossene Lebenswerk S.s ist im Bereich der Motette wie des Liedes Gipfelkunst im epochalen wie nationalen Sinne. Hier fluten die Ströme des alten polyphonen Könnens und die eines neuen Ausdruckswillens zusammen und vereinigen sich zu einem Bekenntnis machtvollster germanischer Musikart. Am schönsten bekunden das S.s dtsch. Lieder, die Originalsätze wie seine zahlreichen Liedbearbeitungen (Ich stund an einem Morgen, Nu grüß dich Gott, mein Rebensaft, Mir ist ein rot Goldfingerlein, Hans Beutler, Ich soll und muß ein Buhlen han, usw.). Neudruck von Liedern in Eitners Publ. Bd. 14, DDT XXXIV, von Motetten in DTB III, 2, Schering, Musikgeschichte in Beispielen, J. Wolf, Sing- und Spielmusik, usw. – Lit.: Einleitung zu DTB III, 2 (Thürlings und Kroyer).

senza, ital., ohne.
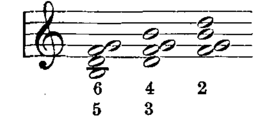
Septett, Tonstück für 7 St.n (vokal oder instrumental).

Septime, das Intervall der 7. Tonstufe.
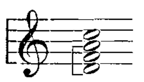
Septimenakkord wurde von der empirischen Musiktheorie (Generalbaßlehre) als ein aus drei Terzen bestehender und grundsätzlich über allen Tonstufen möglicher Akkord angesehen. Die heutige Musiktheorie aber erkennt nur noch einige wenige grundlegende S.e an, so den aus dem Durklang (Akkord) mit hinzugefügter kleiner Septime bestehenden Dominantseptimenakkord:



mit seinen Umkehrungen als Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkord



sowie den aus dem Mollakkord der zweiten Stufe mit hinzugefügter Septime bestehenden Akkord:



Der über der 7. Tonstufe in Moll stehende sog. verminderte Sep-



timenakkord wird von der Theorie nicht als selbständiges Gebilde, sondern als Nonakkord mit ausgelassenem Grundton aufgefaßt. Als »enharmonischer Akkord« – wie ihn der Theoretiker → S. Sechter nannte – gehört der verminderte S. zu den bequemsten Modulationsmitteln, von den Meistern zu prächtigen Wirkungen ausgenutzt, von den Imitatoren und Stümpern aber zum Klischee herabgewürdigt. – Lit.: Alle Harmonielehren; Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, 17. Abschnitt: Von den dissonanten Akkorden.

Sequenz (vom lat. sequere = folgen), die »nachfolgende Melodie« mit Text (sequentia cum prosa), eine der wichtigsten Gesangsformen des Mittelalters, deren Herkunft von der Forschung teils in den byzantinischen, teils in den nordischen (keltisch-irischen) Kulturkreis verlegt wird. Das Hauptkennzeichen der S. ist die streng syllabische Deklamation (die langen »schweifenden« Melodien erhielten einen scharf gliedernden Text), sowie bei fortschreitender formaler Entwicklung die Wiederholung von Melodieabschnitten (Doppelstrophenform, aabbcc usw.). Die Weiterentwicklung führte zur Reimsequenz und damit zur Annäherung an die Hymnenform (Stabat mater, Lauda Sion, Dies irae) und an die Volksmusik (Leich). Die S.enkunst verbreitete sich seit der Mitte des 9. Jhts. von Frankreich nach Deutschland, wo das Kloster St. Gallen an der weiteren Ausgestaltung großen Anteil hatte (→ Notker wohl nur als Dichter, nicht aber als musikalischer Erfinder), nach England usw. – Lit.: F. Wolf, Lais, S.en und Leiche, 1840; A. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen, 1858; J. Handschin, Über Estampie und S., ZfMW XII und XIII; C.-A. Moberg, Über die schwed. S.n, 1927.

Sequenz bedeutet in der musikalischen Kompos. die nach musiklogischen Gesetzen erfolgende konsequente Weiterbildung einer bestimmten harmonischen, melodischen oder rhythmischen Tonfolge. Lit.: Alle Harmonie- und Kompositionslehren.

Serenade (ital. serenata), instrumentale, vokale oder dramatische Abendmusik; Ständchen.

serio, serioso, ital., ernst; opera seria, ernste Oper.

Serpent → Zink.

Ševčik, Ottokar (1852–1934), böhm. V.virtuose, wurde nach Absolvierung des Prager Kons.s Konzertm. in Salzburg (Mozarteum) und Wien und wirkte als gesuchter Geigenlehrer an den Konservatorien zu Kiew, Prag, Wien (1909–1919) und von 1922 bis 1931 in Amerika. Š.s Methode, der u. a. → Kubelik sein großes geigerisches Können verdankt, zielt auf die Erringung der äußersten Virtuosität hin. Š. veröffentlichte u. a. Schule der V.technik, Schule der Bogentechnik, 4000 Übungen.

Sextakkord heißt die erste Umkehrung des → Dreiklanges. (→ Akkord).

Sexte, das Intervall der 6. Tonstufe; große S. c–a, kleine S. c–as, verminderte S. cis–as, übermäßige S. c–ais.

Sextett, Tonstück für sechs vokale oder instrumentale St.n

Sextole, Gruppeneinheit von sechs Noten im Wertverhältnis 6:4.

sforzato, sforzando, ital., abgek. sf. oder sfz., verstärkt, bes. hervorgehoben.

Sgambati, Giovanni (1841 bis 1914), bedeutender ital. Pianist, Dir. und Komp., wirkte seit 1877 als Prof. des Kl.spiels an der röm. Akad. St. Cecilia. Fr. Liszt, der S. 1862 in Rom kennenlernte, dessen Schüler er in der Folge wurde, äußerte sich über ihn: »S. ist ein phänomenaler Pianist für Italien, und wird sich gewiß anderwärts vortrefflich akkreditieren durch die Gediegenheit und seltene Meisterschaft seiner Virtuosität ... Seine künstlerischen Tendenzen und Sympa-

thien sind ganz ‚neudeutsch'.« S. schrieb wertvolle Kammermusik (Quintette op. 4 und 5, Streichqu. op. 17), Kl.werke (Konz. op. 15), 2 Sinfonien, Chorwerke und Lieder.

Sharp, Cecil James (1859–1924), Londoner Kons.direktor und Leiter der Stratford-on-Avon-Schule für Volkslied und Volkstanz, einer der größten Propagandisten für die Wiedererwekkung der engl. Volksmusik und die Belebung der engl. Schulmusik, veröffentlichte zahlreiche Volkslied- und Volkstanzsammlungen.

Sibelius, Jean, der bedeutendste, 1865 zu Tawastehus geborene Komp. Finnlands, studierte zuerst die Rechte, dann Musik in Helsingfors, Berlin und Wien und lebt in der finnischen Stadt Järvenpää ganz seinem vielgestaltigen Schaffen. Sinfonische Dichtungen, 7 Sinfonien und andere Orch.werke trugen zuerst S.' Namen in die Welt (Eine Sage, Der Schwan von Tuonela, Finnlandia, Lemminkainen zieht heimwärts, Karelia-Suite, Svanehvit, Die Okeaniden, Der Barde), Oper »Die Jungfrau im Turme«, Musik zu mehreren Dramen, große Chorwerke (Gesang der Athener, Die gefangene Königin, Mein Land, Der Erde Lied), Kl.werke, Lieder. Werkverzeichnis, hrsg. vom Verlag Breitkopf und Härtel. S.' Musik ist im ganzen gewertet eine wundervoll eindringliche Schilderung des finn. Nationalcharakters. »Die Volksseele, von der S. im ersten Satz seiner e-moll-Sinfonie ein Bild gibt, neigt zu jähem und erschreckendem Aufbrausen, ihre Musik ersetzt eingehende Ausführungen gern durch kurze, in zwei und drei Akkorden explodierende Naturlaute, an anderen Stellen brütet sie endlos dahin, dem Jammer wehrt sie und läßt ihn mehr ahnen als wirklich hören, sie zeigt eine Mischung von Wildheit und Selbstbeherrschung, die uns staunen macht, aber auch ergreift und nachhaltig fesselt« (H. Kretzschmar). – Lit.: R. Newmarch, Jean S., 1905 (dtsch. 1906).

Siciliano, alter sizilianischer Hirtentanz, in der Kunstmusik ein Tonsatz in mäßig bewegtem $^{12}/_{8}$- oder $^{6}/_{8}$-Takt, schon in der Barockmusik häufig.

Siegel, Rudolf, dtsch. Dir. und Komp., geb. 1878 in Berlin, studierte bei → Humperdinck, → Thiel und → Thuille und war nach Dir.stellungen in München, Berlin und Königsberg von 1919 bis 1930 städt. GMD. in Krefeld. Er schrieb die komische Oper Herr Dandolo, Chorwerke (Apostatenmarsch, Dem Vaterlande), Orch.werke, Lieder, Kl.stücke.

Siegl, Otto, dtsch., 1896 zu Graz geborener Komp., studierte bei → Kornauth und → Mojsisovics, war bis 1924 Km. in Graz, dann städt. MD. in Paderborn sowie Theorielehrer am Hagener Kons., und ist jetzt Prof. an der Musikhochschule zu Köln. Als vielseitiger, ursprünglicher und mit großem Klangsinn begabter Komp. schrieb er Chorwerke (u. a. Das große Halleluja des Matthias Claudius, Eines Menschen Lied, Klingendes Jahr, Trostkantate, 4 Liederwerke für Soli, Chor und Orch.), Himmelswalzer für 4 Singstimmen (Chor oder Soli) u. Klavier z. 4 H.n oder kl. Orch., Marionettenspiel für Orch. (Concerto grosso antico, Lyrische Tanzmusik, Fest- und

Trauermusik), Kammermusik (3 Sonaten für Vc. und Kl., Str.-qu.e, Trio für V., Va. und Kl., Streichsextett, Gartenmusik für V. und Vc., usw.), die Märchenoper »Der Wassermann«, außerdem zahlreiche Lieder und Kl.-werke.

Sigwart, Botho (S. B. Graf zu Eulenburg), geb. 1884, 1915 in Galizien gefallen, studierte in München MW. und Musik bei → Reger in Leipzig. Er schrieb die Oper »Die Lieder des Euripides« (1915), die Melodramen »Hektors Bestattung« und »Ode der Sappho«, Kammermusik, Lieder und Kl.werke.

Silbermann, berühmte Orgelbauerfamilie der Barockepoche; ihre ersten Mitglieder waren Andreas S. (1678–1734) und sein Bruder Gottfried (1683–1753), der auch für die Frühentwicklung des Hammerklavierbaues, bei dem ihn J. S. Bach beriet, große Bedeutung hat. – Lit.: E. Flade, Der Orgelbauer G. S., 1926; W. Hentschel, Der Orgelbauer G. S., 1932.

Silcher, Friedrich, der Lehrerssohn aus Schnait in Württemberg (geb. 1789), war selbst zuerst als Lehrer in Ludwigsburg und Stuttgart tätig, als Musiker Schüler von Auberlen, Hummel und Konradin Kreutzer. Von 1818 bis zu seinem Todesjahr 1860 wirkte er in Tübingen als akademischer MD. sowie als Dir. der dort von ihm begründeten Liedertafel und des Oratorienvereins. S.s Hauptwerke sind die zwischen 1827 und 1860 in 12 Heften erschienenen 4st. Volkslieder. »Keiner hat die dtsch. Liedveranlagung des Vormärz in ihrer zeitlichen Bedingtheit wie auch in ihrem zweifachen Hinüberfluten zu Vergangenheit und Zukunft so im tiefsten Herzen erfaßt wie S. In Liedern dieses Stimmungskreises: Ännchen von Tharau, Morgen muß ich fort von hier, Nun leb denn wohl, du kleine Gasse, Steh' ich im Feld, Zu Straßburg auf der Schanz, ist die sentimentalische Zeitfärbung zu einem bisher noch allen Stürmen trotzenden Dauerwert geworden« (E. Bücken, Das dtsch. Lied). Außer einer Sammlung ausländischer Volksmelodien und eigenen Liedern und Balladen gab S. noch Kinderlieder, Turner-, Wehrmanngesänge sowie Studentenlieder, ferner ein Choralbuch und Sonn- und Festtagslieder heraus. 1851 veröffentlichte er eine Harmonie- und Kompos.-lehre. – Lit.: A. Prümers, Friedrich S., 1910; G. Brügel, Kritische Mitteilung zu Silchers Volksliedern, SIMG XV; Gesänge S.s in Bopps Liederbuch aus Schwaben, 1918.

Siloti, Alexander Iljitsch, geb. 1863 in Charkow, studierte am Kons. in Moskau und bei → Tschaikowski und bildete sich bei Liszt zu einem bedeutenden Konz.pianisten aus. S. gab die Anregung zur Schaffung der Liszt-Gesellschaft, die aber auf Liszts Rat, sich in Weimar »passiv und negativ« zu verhalten, nicht dort, sondern in Leipzig begründet wurde. Bis zum Kriegsende lebte S. in Moskau und Petersburg als Kons.-prof. und Dir., dann in Deutschland und London. S.s Erinnerungen an Fr. Liszt erschienen 1913 in der Zeitschrift der Int. Musikgesellschaft.

Simrock, Nikolaus (1752–1833), seit 1774 Waldhornist in der

Bonner Hofkapelle und Lieferant der Musikalien für die Blasmusik, begründete 1790 den noch heute bestehenden Musikverlag. E. H. Müller, Zur Gesch. d. Hauses S., Berlin 1928.

Sinding, Christian, norweg. Komp. (geb. 1856), studierte bei seinem Landsmann L. M. Lindeman und am Leipziger Kons. und lebte abwechselnd in Berlin und Oslo, zeitweilig auch in Amerika. Trotz seiner klassizistischen Schule entwickelte er sich zum begeisterten Wagnerianer, dem der Durchbruch zum heimatlich norweg. Stil schwerer wurde als seinem Landsmann Grieg. Dessen innere Größe ersetzt S. oft durch äußeren Schwung, melodische Breite und Pathos. Er schrieb u. a. 3 Sinfonien, je 2 Kl.- und V.konz.e, die Oper »Der heilige Berg«, Kammermusik, Chöre, Kl.werke und mehr als 200 Lieder.

Singspiel ist die dtsch. Bezeichnung der Oper mit gesprochenem Dialog, entspricht also formal den nationalen Gegentypen der Opéra comique und der Opéra buffa in Frankreich und Italien. S. Oper.

Sinigaglia, Leone, geb. 1868 zu Turin, studierte bei → Dvořák und → Mandyczewski und ließ als Komp. bewußt und erfolgreich den piemontesischen Volkston zum Durchbruch gelangen (Danze piemontesi, Suite Piemonte für Orch., Rapsodia piemontese für V. und Orch., Lustspielouvertüre Le baruffe Chiozotte op. 32, Kammermusik und Chorwerke).

Sittard, Alfred, geb. 1878 in Stuttgart, studierte bei seinem Vater Joseph S. und K. Armbrust sowie bei F. Wüllner Komposition und Orgel. Organist der Dresdener Kreuzkirche und 1912 der Michaeliskirche in Hamburg. 1925 Prof. für Orgelspiel an der Berl. Akademie für K.- und Schulmusik. Nachfolger G. Rüdels als Dir. des Berl. Domchores 1933. Orgelvirtuose von großem Können, der vielfach im Ausland gastierte; Komponist von Orgel- und Chorwerken.

Sixtinische Kapelle, die bis auf die frühmittelalterliche römische Schola cantorum zurückgehende päpstliche Sängerkapelle.

Sjögren, Emil (1853–1918), schwed. Komp. und Organist, Schüler des Stockholmer Kons.s und von → Kiel und Haupt in Berlin, Lyriker von typisch nord. Prägung in seinen zahlreichen Liedern und der poetisierenden Kl.musik. Verzeichnis seiner Werke in der schwed. Zeitschrift für Musikforschung, 1919.

Skriabin → Russische Musik.

slentando, ital., langsamer werdend.

Slezak, Leo, geb. 1875 zu Schönberg in Mähren, bekannter Heldentenor (von 1901 bis 1926 an der Wiener Staatsoper). Er veröffentlichte die humorvollen Schriften: Meine sämtlichen Werke (1921), Der Wortbruch (1927).

Smetána, Friedrich, der 1824 zu Leitomischl geborene größte tschech. Musiker, Schüler von Proksch in Prag, errichtete dort mit Hilfe Fr. Liszts 1848 eine eigene Musikschule, die er aber schon 1856 aufgab. Mit dem uralten Künstlerklageruf, »daß das Vaterland seine Leute nicht anerkennen will«, verließ S. Prag und ging für die nächsten 3 Jahre nach Göteborg als Musiklehrer und Dir. der Philharmonischen Gesellschaft. Hier entstanden die

ersten im Banne Liszts stehenden sinfonischen Dichtungen Richard III. (1858), Wallensteins Lager (1859) und Hakon Jarl (1861). Nach der Rückkehr in die Heimat wurde S. zunächst Musikkritiker an einer Prager Zeitung, später Theaterkm., erlitt 1874 den furchtbaren Schicksalsschlag der plötzlichen Ertaubung und starb 1884 in geistiger Umnachtung. S., der nach seiner Rückkehr aus Schweden bewußt den Anfang mit einer tschech. Nationalmusik machte, strebte diesem Ziele auf den Wegen des Opernkomp.en (Hauptwerke: Die Brandenburger in Böhmen, Dalibor, Libussa, die komischen Opern: Die verkaufte Braut [1866], Die beiden Witwen, Der Kuß) und des Sinfonikers mit dem Zyklus Mein Vaterland (1874 bis 1879) entgegen. In den Landschaftsbildern wie in den geschichtlichen Tonvisionen dieser sinfonischen Dichtungen zeigt sich S. als großartiger Schilderer, als ein aus Leben und Erleben in höchster Anschaulichkeit gestaltender Künstler, dem selbst das Schicksal der Ertaubung zum programmatischen Tonwerk sich formte (Streichqu. Aus meinem Leben, 1881). Im Ringen mit den Dämonen des Wahnsinns zerbrachen im »Prager Karneval« von 1883 die Schwingen seiner Schöpferkraft. Zur Tragik dieses Künstlertums gehört es noch, daß nicht so sehr seine großen und erhabenen Klänge sich das Weltohr dauernd gewannen wie die heiteren Weisen der »Verkauften Braut«. – Lit.: K. Hoffmeister, Friedrich S., 1915 (tschech.); Z. Nejedlý, Smetana, 1924 und 1929; J. Tiersot, Smetana, Paris 1926.

smorzando, ital., abgek. smorz., verklingend.

Smyth, Ethel, 1858 zu London geb. Komp.in, Schülerin des Leipziger Kons.s und von → H. v. Herzogenberg, schrieb mehrere, auch in Deutschland aufgeführte Opern (Fantasio [Weimar 1898], Der Wald [Dresden 1901], Strandrecht [Leipzig 1906]), Orch.- und Chorwerke, Kammermusik, Lieder.

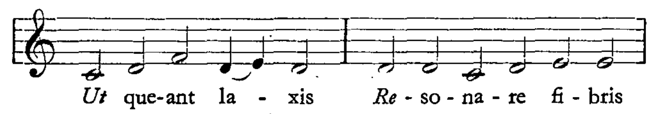
soave, soavemente, ital., lieblich, sanft.

Söderman, Johan August (1832 bis 1876), schwed., am Leipziger Kons. herangebildeter Komp., Spezialist des norweg. Chorliedes und der Chorballade (Tannhäuser, Die Mühlenruine, Der schwarze Ritter, Die Meerfrau, Der Zaubersee u. a.).

Solfeggio (ital.; franz. Solfège), Gesangsübungen auf den Solmisationssilben ut (do) re mi fa sol la si.

Solmisation. Die Verwendung von Tonsilben unter Gleichsetzung von Lauten und Tönen ist uralt und war dem chines. wie dem griech. Altertum schon bekannt. Das dem → Guido von Arezzo zugeschriebene Tonsilbensystem der S. verbindet die Silben ut re mi fa sol la mit den Tönen der Sechstonfolgen (Hexachorde) des damaligen Tonsystems. Die drei verschiedenen Hexachorde (H. naturale von c–a, H. molle – mit b statt h – von f–d, H. durum von g–e) sind hinsichtlich der Intervallfolgen gleich gebaut, alle mit dem Halbton in der Mitte, eine Tatsache, die die Tonsilben durch mi–fa festlegen. Zur Demonstrierung und bes. zur Erlernung des S.systems diente der Hymnus Ut queant laxis, dessen

Melodie zu jedem Halbvers, der mit einer Tonsilbe anfing, um eine Tonstufe höher einsetzte:



Der Übergang von einem Hexachord in ein anderes hieß Mutation. Um sie zu vermeiden und um bis zur Oktave solfeggieren zu können, schlug zuerst der niederländ. Musiker in der bayr. Hofkapelle Anselm von Flandern am Ende des 16. Jhts. die Einführung der siebenten Tonsilbe si für h vor. Immerhin aber hat sich die S. noch bis ins 18. Jht. erhalten, in dem Joh. Mattheson dem »verwünschten ut re mi« den Todesstoß gab. – Lit.: C. Lange, Zur Geschichte der S., SIMG I; F. Bennedik, Hist.-psych. Untersuchungen über die Tonwortmethode, Diss. Jena 1914; G. Schünemann, Geschichte der dtsch. Schulmusik, 1928.

Solo (ital., allein). Im Konz. (Concerto grosso) bedeutet Solo-Tutti den Gegensatz von Einzelspielern und Gruppenspiel, in Chorwerken (Oratorien, Kantaten usw.) steht der S.vortrag des Einzelsängers dem des Chores gegenüber. In der Orch.kompos. wird der Einzelvortrag eines Instr.es durch S. bezeichnet.

Somis, Giovanni Battista (um 1676–1763), bedeutender Violinist aus der Schule → Corellis und → Vivaldis und selbst hervorragender Lehrer (u. a. von → Pugnani und → Leclair), schrieb gute V.- und Kammermusik (Solosonaten und Triosonaten). – Lit.: A. Moser, Geschichte des V.spiels, 1923.

Sommer, Hans (Pseudonym für H. Fr. A. Zincke, 1837–1922), studierte während seines Göttinger Hochschulstudiums (Physik und Mathematik) bei → J. O. Grimm Musik, wirkte seit 1859 als Prof. an der Technischen Hochschule zu Braunschweig und trat als Komp. mit etwa 200 Liedern (Zyklen: Der Rattenfänger von Hameln, Der wilde Jäger, Tannhäuser, Eliland, u. a.) und Märchenopern hervor (Rübezahl [1904], Riquet mit dem Schopf [1907], Der Waldschratt [1912]). S. war ein Mitbegründer der Genossenschaft dtsch. Tonsetzer und angesehener Musikschriftsteller.

Sonate (ital. Sonata), spaltete sich am Ende des 16. Jhts. als instrumentale Canzon da sonar vom Vokalstück ab und wurde bereits von → M. Prätorius (1618) als gravitätische S. den frischen geschwinden Kanzonen entgegengestellt, im besonderen damals die S. der Trompeter »zu Tisch- und Tanzblasen«. Um 1615 entstand die V.sonate (→ Marini, → T. Merula). Um die Jahrhundertmitte heben sich schon die gegensätzlichen Form- und Gattungstypen der fugierten Kirchen- (Sonata da chiesa) und der aus Tanzsätzen bestehenden Kammersonate (Sonata da camera) ab, und durch Übertragung aus dem Bezirk der Streichinstr.e auf die Tasteninstr.e vollzog sich schon vor 1700 die Schaffung der Kl.-sonate (→ J. Kuhnau). Am weiteren Ausbau der S. waren zu-

nächst während der Epoche des Galanten Stils die Musiknationen unter ital. Führung beteiligt, um 1750 aber ging der Hauptanteil dieses Ausbaues an Deutschland über (→ Mannheimer, Wiener Schule). Im Schaffen der großen klassischen Meister (→ Haydn, → Mozart, → Beethoven, in Italien bes. → Clementi) erreichte die S. ihr Formmaximum, sowohl als zyklische Form (Normaltyp.: Schneller Satz – Langsamer Satz [Adagio, Andante] – Menuett [Scherzo] – Schneller Satz [Allegro]) wie auch im ersten »sonatenförmigen« Satz. Seine Form – im Schema dargestellt – ist:

A.
1. Thema — Überl. [Tonika] 2. Thema — Schlußgruppe. [Dominante, bzw. Parallele]

B.
Durchführung [Freie Verarbeitung von Tongedanken des ersten Teils]
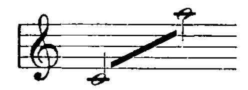
A'
1. Thema u. Überl. — 2. Thema u. Schluß
Tonikabezirk

Die S. ist insofern die Zentralform der neueren Musik, als sie vorbildlich und maßgebend für den Aufbau der wichtigsten Gattungen der Instrumentalmusik wurde, für die → Sinfonie, die → Ouvertüre und die Gattungen der Kammermusik. – Lit.: Zur S.enform alle Kompos.- und Formenlehren. Zur Geschichte der S.: O. Klauwell, Geschichte der S., 1899; H. Riemann, Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der S.form, 1895; Schering, Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jhts., Riemann-Festschrift; Br. Studeny, Beiträge zur Geschichte der V.sonate im 18. Jht., 1911; V. Helfert, Zur Entwicklungsgeschichte der S.form, AfMW VII E. Stilz, Die Berliner Kl.sonate zur Zeit Friedrichs d. Gr., Diss. Berlin 1929; P. Egert, Die Kl.-sonate im Zeitalter der Romantik, 1934.

Sontag, Henriette (1806–1854), berühmte, aus Koblenz stammende Sängerin, Vertreterin der Sopranpartien bei der ersten Wiener Aufführung der 9. Sinfonie und der Missa solemnis von → Beethoven und erste Euryanthe. H. v. Bülow, der das spätere Absinken der großen Sängerin in das Soubrettenfach scharf tadelte, faßte noch 1852 sein Urteil über die gesangliche Leistung dahin zusammen: »Eine in allen Lagen gleichmäßig schöne und schulgerechte Ausbildung einer bis auf die äußersten Register trefflich konservierten Stimme, ein ausgezeichnet voller, edler Tonanschlag.« – Lit.: H. Stümcke, Henriette S., 1913.

sopra, ital., oben.

Sopran, als Frauen- und Knabenstimme und zeitweilig auch als Kastratenstimme (→ Kastraten) die höchste Stimmgattung mit dem Normalumfang von:



Sopranschlüssel → Schlüssel.

Sordino, ital. → Dämpfer; con sordino = mit Dämpfer.

Sorge, Georg Andreas (1703 bis 1778), reußischer Stadt- und Hoforganist zu Lobenstein, hat

als Komp. weniger Bedeutung denn als Musiktheoretiker. Er war der erste Entdecker des Phänomens der Kombinationstöne und berichtete darüber noch vor Tartini in seinem dreibändigen »Vorgemach der musikalischen Komposition« (1745–1747). Vgl. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Seine Schrift: Der in der Rechen- und Meßkunst wohlerfahrene Orgelbaumeister von 1773 erschien 1932 im Neudruck.

sospirando, sospirevolo, ital., seufzend.

sostenuto, ital., ausgehalten.

sotto, ital., unter, unten.

Soubrette, Bezeichnung der Sopransängerin (zumeist Koloratursängerin) in Spieloper und Operette.

Sousa, John Philip (1854–1932), der populärste amerik. Marschkomp., von dtsch.-span. Herkunft, war von 1880–1892 Musikmeister der amerik. Marine und trat dann an die Spitze einer eigenen Kapelle. Mit seinen komischen Opern (El Capitan, The Charlatan u. a.) erreichte er die Wirkungen seiner schwungvollen Märsche nicht.

Soziologie der Musik, eines der jüngsten Fächer des musikwissenschaftlichen Gesamtgebietes, befaßt sich mit Organisations-, Gemeinschafts-, Rassefragen der Musik. Sie ist, selbst noch keineswegs nach allen Seiten fest abgesteckt, ein Grenzgebiet zwischen Musikkulturgeschichte, Musikpolitik, Stilforschung und vergleichender (systematischer) MW. – Lit.: E. Preußner, Die bürgerliche Musikkultur, 1935; E. Rebling, Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jhts., Diss. Berlin 1935; H. Engel, Musiksoziologie und musikalische Volkskunde, Bericht über die Salzburger Mozart-Tagung 1932; W. Serauky, Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie, ZfMW 1934.

Spanische Musik. Die Wechselwirkung zwischen Volksgeist und Kunst, deren Bedeutung für Spanien schon R. Wagner bes. hervorgehoben hat, läßt sich bis zu den ältesten Zeiten der S. M. zurückverfolgen. Sie stand als ein gewichtiges Bollwerk schon den arabisch-maurischen Musikeinwirkungen entgegen, über deren Ausmaß die Ansichten weit auseinandergehen (vgl. O. Ursprung, Um die Frage nach dem arab. bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters, ZfMW 1934, Heft 3). Wie schon die »Cantigas« des kastilischen Königs Alfons der Weise im 13. Jht., so bekundet die höfische Liedkunst Spaniens stärkere volksmusikalische Bindungen als in anderen Ländern. Der hervorstechendste Zug der alten span. Volksmusik ist ihre ausgesprochene gestische Haltung, ihr Tanzcharakter. Spanien ist die Heimat der differenziertesten Tänze der damaligen Welt, von den Totentänzen, deren Urheimat Spanien ist, zu den Tanzliedern der Wallfahrer (Pilgerlieder vom Montserrat im 14. Jht.) und dem weiten Kreise der Villanicos des 14. bis 16. Jhts., der auch schon die → Follia und → Seguidilla einschloß. Durch den 1890 von dem Musikforscher Barbieri veröffentlichten »Canconiero musical de los siglos XV y XVI« wurde die reiche Liedkunst der alten Romances, Villanicos und Estrambottes

(Frottole) erschlossen. Diese span. Liedkunst ist weniger kompliziert als die vom Norden her weltbeherrschende niederländische. »Dem span. Komp.en gefielen die oft allzu gesuchten Kunstfertigkeiten der Niederländer nicht, vielmehr ist er bestrebt, mit möglichst geringem Aufwand an kompositorischer Technik ästhetischen Genuß zu bereiten. Die span.Kompositionsweise des 15. und 16. Jhts. zeigt eine formale Klarheit und Einfachheit, die oft absticht von der schweren musikalischen Schreibart der Flamländer« (H. Anglès). Im 16. Jht. erreichte Spanien den Scheitelpunkt seines nationalen Musikkönnens. Dem polyphonen Vokalstil führte es die Großmeister → Christobal Morales, Francisco Guerréro, → Tomas Luis da Vittoria und Johannis Pujol (um 1573–1626) zu, von der hochstehenden Orgelkunst geben die Hauptnamen Juan Bermudo, Tomas de Sancta Maria und bes. Antonio de Cabezón Kunde, die Lautenmusik ist durch → Luys Milan, A. de Mudarra, Miguel de Fuenllana u. a. glänzend vertreten, das Gambenspiel durch Diego Ortiz, die Musiktheorie durch den bedeutenden → Francesco Salinas. Verlaufen durch das 17. Jht. noch erkennbare Höhenzüge der nationalen Tonkunst, insbes. in der Orgelmusik des großen Johannis Cabanilles (1644–1712), so geben im 18. Jht. die Italiener den Ton an (→ D. Scarlatti, → Boccherini u. a.), und Komp.en wie → D. Perez, Terradeglias oder Martin y Solèr waren nur Mitläufer des größeren ital. Operngeschehens. Erst mit dem Generationsgenossen des großen romantischen Dichters Francisco (Asenjo) Barbieri (1823–1894), dem großen Organisator, Folkloristen und Komp.en der nationalen »Zarzuelas«, beginnt ein neuer Musikaufschwung, der von → F. Pedrell, J. Albeniz, E. Granados zu → Manuel de Falla und der jungspan. Gruppe der Oscar Esplà, A. Salazar, E. Halffter u. a. weitergetragen wurde. Hauptvertreter des großen span. Virtuosentums der Neuzeit: → T. Careño, → P. de Sarasate, → J. Manén, → P. Casals; der MW.: Barbieri, Pedrell, Ribéra, Anglès. Die Erschließung der span. Volksmusik wurde bes. durch die 1922 in Barcelona gegründete Stiftung »Obra del Canconer popular de Catalunya« gefördert (bis 1930 Aufnahme von 10000 Volksgesängen). – Lit.: A. Soubies, La musique en Espagne, 1900; J. B. Trend, Musikschätze auf span. Bibliotheken, ZfMW 1926; Derselbe, Moderne S. M., Mus Jg. 23; P. Aubry, Iter hispanicum, SIMG VIII/IX; O. Ursprung, Span.-katal. Liedkunst im 14. Jht., ZfMW IV; Derselbe, Neuere Literatur zur span. Musikgeschichte, ZfMW XIV; A. Geiger, Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villanico, ZfMW IV; H. Anglès, Die Orgelmusik der Schola hisp. vom 15. bis 17. Jht., Kongreßbericht Wien 1927; Derselbe, Die mehrst. Musik in Spanien vor dem 15. Jht., Bericht der Beethoven-Zentenarfeier, Wien 1927; A. Reiff, Die Anfänge der Oper in Spanien, 1919.

Spee, Friedrich von (1591–1635), der bekannte rheinische Dichter des Güldenen Tugendbuches (1649) und der Trutznachtigall

(1649), deren 24 Melodien den Typus der »geistlichen Hausmusik« des dtsch. Barock verkörpern. – Lit.: A. Schmitz, Monodien der Kölner Jesuiten des 17. Jhts., ZfMW IV.

Sperontes nannte sich der 1705 geborene Schlesier Joh. Sigismund Scholze, der zwischen 1736 und 1745 seine schnell berühmt gewordene Liedersammlung »Die Singende Muse an der Pleiße« mit einem Anhang von Gedichten J. Chr. Günthers herausgab. Günthers beschwingter Geist adelte das an sich bedenkliche Verfahren des S., der seinen Dichtungen Instrumentalweisen unterlegte. Ihrer Anlage und Haltung nach gehört die Liedersammlung nicht mehr dem Berock, sondern schon dem galanten Stil an. – Lit.: H. Kretzschmar, Geschichte des dtsch. Liedes, 1912.

spiccato, ital., scharf, eine Spielart bes. der Streichinstr.e mit scharf voneinander getrennten Noten.

Spielleute, Bezeichnung der Trommler, Pfeifer und Hornisten der → Militärmusik.

Spinett (vom ital. spinetta = Dorn), Bezeichnung der mit Kielen angerissenen Kl.instr.e, s. auch Cembalo.

spiritoso, con spirito, geistvoll.

Spitta, Friedrich (1852–1924), Mischling, Prof. der Theologie in Straßburg und Göttingen, war mitbeteiligt an dem Gesangbuch für die evang.en Gemeinden in Elsaß-Lothringen und betätigte sich als Musikschriftsteller (Die Passionen von H. Schütz, Studien zu Luthers Liedern, u. a.).

Spitta, Heinrich, geb. 1902 zu Straßburg, dtsch. Musikforscher und Komp., studierte MW. bei Fr. Ludwig und Kompos. bei H. Grabner und A. Mendelssohn, seit 1933 Prof. an der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin. S., einer der bekanntesten Vertreter der neuen dtsch. Gemeinschafts- und Jugendmusik, schrieb u. a. die Chorwerke Musikklang, Winteraustreiben, Von Tod und Leben, Dtsch. Messe, Totentanz, Sprüche, Dtsch. Bekenntnis, Sonnenwende, Heilig Vaterland; ferner Kl.- und Orgelmusik, Lieder. Herausgeber von Bd. 18 und 19 der Schütz-Ges.-Ausg. und anderer Werke von Schütz.

Spitta, Philipp (1841–1894), Mischling, Sohn des Pfarrers und Dichters Philipp S., war seit 1875 Prof. an der Universität Berlin, Lehrer an der Hochschule für Musik und Sekretär der Akad. der Künste. S.s Hauptwerk ist die zweibändige Bach-Biographie (1873–1880). S. war Mitherausgeber der ZfMW, Herausgeber der Werke von H. Schütz (16 Bde.), der Orgelwerke von D. Buxtehude, einer Auswahl der Komp.en Friedrichs des Gr. Sein Briefwechsel mit J. Brahms wurde als Bd. 15 des Brahmsschen Briefwechsels herausgegeben.

Spohr, Ludwig, romantischer Komp. und der bedeutendste dtsch. Geiger seiner Epoche, wurde 1784 zu Braunschweig geboren, wo er es schon 1799 zum Kammermusiker brachte. Er studierte dann noch einmal bei dem Stamitz-Schüler Franz Eck mit solchem Erfolge, daß er nach seinem begeistert aufgenommenen Spiel im Leipziger Gewandhaus (1804) eine der bekanntesten Erscheinungen des dtsch. Musiklebens wurde. 1805 wurde er MD. in Gotha, von 1812 bis 1816 leitete er das Orch. des Theaters

an der Wien, von 1817 bis 1820 die Frankfurter Oper und ging 1822 als Hofkm. nach Kassel, wo er bis 1857 tätig war und 2 Jahre später starb. Von S.s Kompos.en bekunden die 15 V.-konz.e – und unter ihnen am meisten die mittleren – als Niederschlag der Geigerkunst ihres Schöpfers die größte Lebenskraft. Ihre Spitze hält noch immer das aus kühnem romantischem Verschmelzungsdrang geschaffene Konz. in Form einer Gesangsszene (Nr. 8). Auch die Kammermusik – 36 Streichqu.e, 7 Streichquint.e, je ein Streichsextett, ein Septett, Oktett und Nonett – enthalten viel Wertvolles, die auf Anregung von → A. Romberg geschriebenen Doppelquartette viel Interessantes. Den 10 (nicht 9!) Sinfonien, darunter »Die Weihe der Töne«, eine historische Sinfonie, »Irdisches und Göttliches im Menschenleben«, fehlt jedoch jener geniale Funke, der sie über ihre Zeit lebendig erhalten könnte. Wahres dramatisches Leben hat S. seinen 10 Opern – darunter der von Weber 1816 uraufgeführte Faust und Jessonda (1823) – nicht einzuflößen vermocht. Durchweg schlechte Texte auf der einen Seite, S.s sentimentalischer Grundzug, seine ewige chromatische Weichheit auf der anderen, standen der nachhaltigen Bühnenwirkung im Wege. Auch als Oratorienkomp. und Liederkomp. hatte er wohl große Augenblickserfolge, aber keine nachhaltigen. Vieles von diesen Zwiespältigkeiten und Bedingtheiten der schöpferischen Persönlichkeit wird durch S.s Selbstbiographie offenbar, in der er seinen Lebensweg mit feinen Strichen in den großen, von Romantik und Biedermeiertum umschlossenen Zeitrahmen einzeichnet. Seine Kraft reichte schließlich doch nicht aus, ihn wie Weber zu weiten und wie Schumann zu sprengen. S.s bedeutende V.-schule erschien 1831, seine Selbstbiographie 1860/1861. – Lit.: R. Wagner, Nachruf an L. S., 1860, Ges. Schriften V; W. H. Riehl, in Musikalische Charakterköpfe I; H. Glenewinkel, S. als Kammermusikkomp., Diss. München 1912; Folker Göthel, Das V.spiel L. S.s, Diss. Berlin 1935; M. Hauptmann, Briefe an L. S. und andere, 1876; S.-Heft der ZfM Jg. 101.

Spontini, Gasparo (1774–1851), im Kirchenstaat geborener Opernkomp., studierte in Neapel (bes. bei → Piccini), wurde nach den großen Erfolgen seiner Opern »Die Vestalin« (die 1807 den großen Opernpreis Napoleons erhielt) und »Fernando Cortez« (1809) Direktor der Pariser Ital. Oper, nach Napoleons Sturz Hofkomp. Ludwigs XVIII. 1820 wurde er als GMD. mit dem Titel eines General-Oberintendanten der preuß. Musik nach Berlin berufen, wo er noch mehrere Opern, darunter die 1821 aufgeführte »Olympia« schrieb. 1841 schied er aus der Berliner Stellung (Gründe in Altmanns Abhandlung: S. an der Berliner Oper, SIMG IV). Dramatischen Ausdruck in seiner höchsten Stärke und Vollendung – nach der Kennzeichnung von E. T. A. Hoffmann – bieten S.s Hauptopern sicherlich, aber einen an bestimmte zeitliche und örtliche Bedingtheiten gebundenen Ausdruck. In diesem Sinne ist S.s Oper die sprechendste dramatische Geste

der napoleonischen Epoche, schwungvoll, gewaltig tönend und pathetisch, aber auch edel und groß, wie 1851 nach dem Tode des Meisters → R. Wagner bekannte und im Rückblick auf den kunstverwandten Rienzi in Ergriffenheit von dieser Verwandtschaft Kunde gab. – Lit.: E. T. A. Hoffmann, S.s Olympia und Lalla Rookh; R. Wagner, Erinnerungen an S., Ges. Schriften V; W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe I; K. Schubert, S.s ital. Schule, 1932.

Spring, Alexander, geb. 10. 2. 1891 zu Stuttgart, studierte Kunstgeschichte und Germanistik und war aktiver Offizier, bevor er sich der Bühne zuwandte (Oberspielleiter in Rostock, Görlitz, Hagen, Aachen, Weimar). Als engster Mitarbeiter und Freund Siegfried Wagners wirkte Sp. von 1924 bis 1935 bei der Regie der Bayreuther Festspiele mit. 1939 wurde er als Generalintendant an die Bühnen der Stadt Köln berufen, deren Ratsherr Sp. ist. 1941 ernannte ihn der Führer und Reichskanzler zum Professor.

staccato, ital., abgestoßen, bezeichnet durch ... oder ' ' '

Staden, Johann (1581–1634), einer der bedeutendsten Nürnberger Musiker seiner Zeit. Auswahl seiner Werke (Motetten, Lieder, Tänze) hrsg. von E. Schmitz in DTB VII, 1 und VIII, 1 mit Biographie.

Staden, Sigmund Theophil (1607 bis 1655), Nürnberger Organist und Stadtpfeifer, steht mit seiner Vertonung des Waldgedichtes »Seelewig« aus Harsdörffers Frauenzimmergesprächsspielen und anderen dramatischen Liederspielen (Von der Welt Eitelkeit, Tugendsterne, usw.) an der Pforte der jungen dtsch. Oper. (Neudruck des Seelewig in MfM 13. Jg.). – Lit.: E. Schmitz, Zur musikgeschichtlichen Bedeutung der Harsdörfferschen Frauenzimmergesprächsspiele, Liliencron-Festschrift.

Stadlmayr, Johann (1560–1648), Hofkm. zu Innsbruck, einer der besten Meister des geistlichen Musikbarocks in Österreich. Auswahl seiner Werke (Hymnen) in DTÖ III, 1. – Lit.: B. Hinterleitner, Die Vokalmessen J. St.s, Diss. Wien 1930; K. Gress, Die Motetten J. St.s, Diss. Wien 1931.

Stadtpfeifer → Musiker.

Stagma, Abk. von Staatl. genehmigte Ges. zur Verwertung musikalischer Urheberrechte (gegr. 1933), gehört der Reichsmusikkammer als unmittelbares, korporatives Mitglied, d. h. ohne Bindung an eine Fachgruppe an.

Stainer (Steiner), Jacob (1621 bis 1683), der hervorragendste der dtsch.-tirolischen Geigenbauer, arbeitete eine Zeitlang in der Cremoneser Werkstatt des → N. Amati. Seine weichklingenden, herrlich gearbeiteten Instr.e sind in der Gegenwart sehr selten geworden. – Lit.: S. Ruf, Jacob St., 1872 und später; F. Lentner, Jacob St., 1898.

Stamitz, Johann, 1717 zu Dtsch.-Brod (Böhmen) geboren (gest. 1757), zog zuerst bei der Krönung Kaiser Karls VII. die Aufmerksamkeit als hervorragender Geiger auf sich und wurde 1745 als Konzertm. und Dir. der Kammermusik nach Mannheim berufen. Von hier aus strahlte sein Komponistenruhm und der Ruf der von ihm zum ersten dtsch. Orch. herangebildeten Mannheimer Kapelle in die Welt. Dem Urteil des Engländers → Burney,

daß St.s Genie sehr original, kühn und kraftvoll sei, können wir auch heute noch voll zustimmen, und zweifellos ist der große Mannheimer Meister einer jener schöpferischen Geister, die die Kunst zu entscheidenden Zeiten mit kühnem Ruck in eine neue Entwicklungsbahn hineinstellten. Die Entscheidung für die große deutsche Klassik der Tonkunst war durch ihn, seit ihm, gesichert. Er schrieb 50 Sinfonien, 10 Trios für Orch., zahlreiche Kammermusik. Neuausgabe, hrsg. von St.s »Entdecker« H. Riemann, in DTB III, 1 und VII, 2 (Sinfonien), DTB XV bis XVI (Kammermusik), Trios in Riemanns Coll. Mus. usw. – Lit.: Riemann in den Einleitungen der vorgenannten Bände der DTB.

Standfuß, Joh. Georg, gest. um 1756, Geiger und Korrepetitor der Kochschen Theatergesellschaft in Leipzig, schrieb die Musik zu Chr. Fr. Weißes »Der Teufel ist los« oder »Die verwandelten Weiber«, einem der ersten dtsch.en Singspiele in jener liedermäßig leichten und gefälligen Art, wie sie Koch ihm und noch → J. A. Hiller zur Pflicht machte. – Lit.: Schiedermair, Die dtsch. Oper, 1930

Stanford, Charles Villiers, Sir (1852–1924), einer der nach Stellung und Kompositionsweise repräsentativsten engl. Musiker, vollendete seine in der Heimat begonnene Ausbildung bei → Kiel und → Reinecke in Deutschland. Er war Prof. der Musik in Cambridge, Dir. des Londoner Bach-Chores und von 1897 ab Dir. der Philharmonischen Gesellschaft in Leeds und Leiter der dortigen Musikfeste. Musikfestartig, von großem äußerem Glanze ist auch der Stil seiner zahlreichen Chorwerke (Eden, Tedeum, Songs of the Sea). Außerdem schrieb er in einem viele Elemente verschmelzenden Stil – Schering spricht einmal von einer Verschwisterung Liszt-Wagner-Gounodscher Elemente – 6 Opern, Sinfonien, Kammermusik, Liederzyklen und als bes. Spezialität irische Kompos.en (Irische Sinfonie, Irische Orch.-rhapsodie und Irische Tänze für Orch. u. a.). – Lit.: J. F. Porte, Sir Charles Villiers St., 1921.

Starzer, Joseph (1726–1787), Wiener Hofkonzertm., von 1760 bis 1770 in Petersburg, guter Instrumentalkomp. (Divert. in DTÖ XXV, 2), bes. fesselnd aber in seinen Ballettmusiken nach → Noverre. – Lit.: L. Braun, Die Ballettkompos. von J. St., Diss. Wien 1929.

Steffani, Agostino (1654–1728), als Komp. und Staatsmann einer der wichtigsten Förderer der dtsch.-ital. Kulturbeziehungen seiner Zeit, erhielt eine umfassende musikalische Bildung in München (→Kerll und → E. Bernabei), Rom und Paris. Seit 1675 wirkte er als Hoforganist und seit 1681 als Kammermusikdirektor in München und schrieb für die dortige Bühne 6 Opern (Marco Aurelio, Solone, Servio Tullio usw.). 9 weitere Opern schrieb er während seiner Hofkapellmeisterzeit in Hannover (Henrico Leone, Orlando generoso, Alcibiade) und noch 3 für Düsseldorf (Arminio, Amor vien dal destino, Tassilone). Diesem eigenen Schaffen verband sich die diplomatische Tätigkeit St.s, der zuerst als außerordentlicher Gesandter geschickt die

Widerstände gegen die Kurwürde Hannovers ausräumte, päpstlicher Protonator, Regierungspräsident und schließlich 1709 apostolischer Vikar für Norddeutschland wurde. Der venezianische Opernstil biegt in St.s Werken zu einer seiner musikalisch zweifellos wertvollsten Höchstkurven aus, aber es gab noch eine Musikgattung, in der der Komp. sein Opernschaffen überbot: Seine Gesangsduette, in denen er einzigartig, Vorbild und Muster für alle ihm hier Nachstrebenden gewesen ist, nicht zuletzt für den von ihm sehr geförderten → Händel. Neuausgaben: Opern und Opernbruchstücke in DTB XI, 2 und XII, 2, Duette, Kantaten u. a. in DTB VI, 2, Triosonaten in Nagels Arch. Nr. 5 und 12. St.s Briefwechsel mit Sophie Charlotte von Preußen, in Publ. aus dem preuß. Staatsarch. Bd. 79. – Lit.: Fr. Chrysander, Händel, Bd. I; G. Fischer, Musik in Hannover, 1902.

Steg heißt das dünne durchbrochene Brettchen, über das die Saiten der S.instr.e gespannt sind.

Stege, Fritz, geb. 1896 zu Witterschlick bei Bonn, dtsch. Musikschriftsteller und Komp., von 1924 bis 1927 Sekretär des Reichsverbandes dtsch. Tonkünstler, musikalischer Mitarbeiter des Angriff, Berliner Schriftleiter der ZfM., schrieb u. a. Das Okkulte in der Musik, Bilder aus der dtsch. Musikkritik (1936) und zahlreiche Aufsätze.

Steglich, Rudolf, 1886 geborener dtsch. Musikwissenschaftler (Schüler Riemanns, Prof. in Erlangen), Herausgeber des Händel-Jb.s. Er schrieb u. a.: Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus, Was weißt du von Händel?, J. S. Bach (Bückens Große Meister, 1934), zahlreiche wertvolle Aufsätze und Neuausgaben alter Musik.

Stein, Fritz, geb. 1879 zu Gerlachsheim in Baden, widmete sich erst nach vollendetem Studium der Theologie der Musik und MW. als Schüler von → Wolfrum, → Straube und → Reger, dessen Nachfolger als Meininger Hofkm. er 1914 wurde. Als Universitätsprof. war er in Heidelberg und seit 1918 in Kiel tätig (1928 Ordinarius), wo er 1925 zum städt. GMD. ernannt wurde. Als Organist wie als Dir. hat St. Hervorragendes geleistet, der seit 1933 als Dir. der Hochschule für Musik nach Berlin ging und zugleich die Fachschaft Chorwesen in der Reichsmusikkammer leitete. Als Musikwissenschafter machte er sich schon durch die Auffindung der sog. Jenaer Sinfonie → Beethovens einen Namen. Außerdem veröffentlichte er: Zur Geschichte der Musik in Heidelberg (2. Aufl. 1921), Max Reger (in Bücken, Große Meister, 1938), zahlreiche Aufsätze, Bearbeitungen der Passionen und der Sieben Worte von Schütz, von Sinfonien Joh. Chr. Bachs u. a.

Stein, Johann Andreas (1728 bis 1792), hervorragender dtsch. Instrumentenbauer, Schüler der Brüder → Silbermann, dessen Kl.e den Gipfel der technischen Vollkommenheit erreichten. Das leicht ansprechende Stein-Klavier mit seinem schönen, nuancenreichen Ton ist das Instrument des reifen → Mozart, der, als er es 1777 in Augsburg kennenlernte, von ihm sagte: »Ich mag an die Claves kommen, wie ich

will, so wird der Ton immer gleich sein. Er wird nicht schebbern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen oder gar ausbleiben, kurz mit einem Wort, es ist alles gleich.« → Schubart aber erweiterte Mozarts auf die Genauigkeit der Mechanik gerichtetes Urteil durch die Feststellung: »Sie vereinigen Dauer mit Schönheit, Stärke mit Anmut, Leichtigkeit mit Nachdruck.« St.s Instr.e wurden durch seine Kinder Matthias, Andreas und Nanette, die Freundin → Beethovens, und ihren Gatten Andreas Streicher, die die Fabrikation 1794 nach Wien verlegten, weiter vervollkommnet. – Lit.: Th. Bolte, Die Musikerfamilien St. und Streicher, 1917; H. Brunner, Das Klavierklangideal Mozarts und die Kl. seiner Zeit, 1933.

Steinbach, Fritz (1855–1916), hervorragender Dir., Schüler von → V. Lachner, einer der Intimen um → J. Brahms, dessen vorbildlicher Interpret er als Meininger Hofkm. (Nachfolger von H. von Bülow) wurde. Von 1902 bis 1914 wirkte er als städt. Km. und Kons.dir. in Köln, auch jetzt noch mit dem zeitgenössischen Schaffen eng verbunden. U. a. führte er 1907 die ihm gewidmeten Hiller-Variationen → Regers zu ihrem denkwürdigen Siege.

Steinway, die bedeutendste Kl.-fabrik Amerikas, eine Tochtergründung der Braunschweiger Kl.firma Steinweg (jetzt Grotrian-St.), gegründet von Heinrich E. Steinweg (1797–1871).

Stenhammar, Wilhelm (1871 bis 1927), schwed. Komp., Pianist und Dir., studierte bei → Sjögren und → Hallén und kurz in Berlin, wirkte als Km. in Stockholm und Göteborg (1907 bis 1923). Als Schöpfer großer Chorwerke (Snöfried, Ein Volk, Das Volk in Nifelheim, Der Sang), der Opern Tirfing und Ein Fest auf Solhaug, der Bühnenmusik zu Strindbergs Traumspiel sicherte er sich einen ersten Platz unter den Komp.en seiner Nation. Auch schrieb er gute Kammermusik (darunter sechs Streichqu.e) und in seinem Lande sehr geschätzte Lieder.

Stephan, Rudi, der 1887 geborene rheinische Komp., der 1915 bei Tarnopol fiel, war ein Charakterkopf seiner jungen Musikergeneration, der sich durch die zeitlichen Bedingtheiten impressionistischer und programmatischer Art zur Bejahung der reinen Musikwerte durchrang (Musik für 7 Saiteninstr.e, Musik für Orch., Musik für Geige und Orch. Oper Die ersten Menschen, Lieder). – Lit.: K. Holl, Rudi St., 1921.

Stephani, Hermann, geb. 1877, dtsch. Dir., Musikwissenschaftler und Komp., studierte am Leipziger Kons. und bei A. Sandberger, wirkt seit 1921 als Prof. und Universitäts-MD. in Marburg. Er schrieb u. a.: Das Erhabene in der Tonkunst (1907), Der Charakter der Tonarten, Grundfragen des Musikhörens, Das Vierteltonproblem, Polare Harmonik bei Beethoven. Als Komp. veröffentlichte er Chöre, Lieder, Orgel- und Kl.-werke sowie die Ouvertüre zu Schumanns Manfred in »Einheitspartitur« (→ Partitur) und Bearbeitungen von Händels Jephtha und Judas Makkabäus.

Sterkel, Joh. Franz Xaver (1750 bis 1817), Pianist und Komp., 1794–1797 Hofkm. in Mainz, von 1805 bis 1814 in gleicher

Stellung in Würzburg-Aschaffenburg, gehört in seinen Kl.-werken und bes. in der Kammermusik mit Kl. zu den Anregern des jungen Beethoven. – Lit.: Thayer-Riemann, Beethoven I, 1917; L. Schiedermair, Der junge Beethoven, 1925.

Stieber, Hans, geb. 1886 zu Naumburg, Dirigent und Komponist von Chorwerken (Die singende Quelle, Völkerwanderung, Faust-Kantate) und dramat. Komp.en (Heiligland, Eulenspiegel, Der Mumanz, Musik zum Sommernachtstraum).

Stil und Stile der Musik. Der St. des Tonwerkes ist die Darstellung seiner wesentlichen konstanten Faktoren, von den durch die schöpferische Persönlichkeit bedingten Werten bis zu denen des geschichtlichen Lebens der Tonstücke. Der Stil ist gleichsam eine Charaktereigenschaft des Tonwerks, er durchdringt es vollständig, fehlt er, so nennt der Sprachgebrauch mit Recht das Werk stillos. Es mangelt dann eine letzte, eben durch den St. gegebene Bezogenheit. Die neuere Musikgeschichte hat nach Überwindung ihres Materials aus dem zusammentragenden und sichtenden Stadium sich mehr und mehr im Sinne stilkundlicher Untersuchungen eingestellt. Den Anfang einer umfassenden, auf die Entwicklungsgeschichte der musikalischen Stilarten gerichteten Forschung machte → H. Riemann mit seinem Handbuch der Musikgeschichte. – Lit. unter → Musikgeschichte.

Stimme → Gesang.

Stimmführung, die nach musiklogischen Notwendigkeiten, z.B. des → Kontrapunktes, der → Harmonie, des unbegleiteten mehrst. → Gesanges usw. sich vollziehende Bewegung in Tonschritten, motivischer und melodischer Entfaltung.

Stimmgabel, zweizinkig gegabelter Stahlstab, erfunden 1711 von dem Londoner Lautenisten John Shore, dient zu akustischen Experimenten wie zur Festlegung der absoluten Tonhöhe (→ Kammerton). – Lit.: Kielhauser, Die St., 1907.

Stimmung (lat. Temperatur) ist die Regulierung und Bestimmung der Tonhöhe, die bis zur Einführung eines Normalstimmungstones (→ Kammerton) großen Schwankungen unterworfen war. Das Ideal des Musizierens mit den »natürlichen« Tönen, auf Grund der mathematisch-akustisch reinen St. verwirklicht die praktische Musik nicht. Sie bedient sich nicht der naturreinen Tonwerte, sondern abgeänderter, »temperierter« (von temperare = mäßigen, ausgleichen). Die Entwicklung der Tonkunst ist auch zugleich eine solche der verschiedensten musikalischen St.n, von denen zwei seit der Renaissance von grundlegender Bedeutung wurden: Die ungleichschwebende und die gleichschwebende St. (Temperatur). Eine Änderung des auch im Mittelalter sich erhaltenden Pythagoreischen Tonsystems (→ Pythagoras) und der auf ihm beruhenden St. war seit der Erkenntnis der Dreiklangskonsonanz durch den Engländer W. Odington im 14. Jht. auf dem Marsch. Die für die St. aus ihr gezogenen Folgerungen führten bei der ungleichschwebenden St. dazu, die Töne ungleich zu stimmen, einen Teil möglichst rein, dafür den anderen um so unreiner (ungleichschwebende

St.). Für die Praxis hatte diese St. das Hemmnis der großen Unreinheit der über E- und As-dur hinaus gehenden Tonarten und der von den Musikern gefürchteten unreinen, heulenden Zusammenklänge, der sog. »Wölfe«. Diese Mißstände wurden durch die gleichschwebende St. beseitigt, für die im Hochbarock bes. die dtsch.en Musiker → A. Werckmeister und J. G. Neidhardt eintraten, bei der statt der unterschiedlichen Reinheitswerte der Töne Mittelwerte eingesetzt werden, die 12 gleichen Halbtöne der Oktave. Damit war der praktischen Musik, die in Bachs Wohltemperiertem Kl. das Siegeslied der gleichschwebenden St. anstimmte, die Möglichkeit gegeben, sich in voller Freiheit im Bereich des chromatisch-enharmonischen Systems zu bewegen. Weitere in neuerer Zeit vorgeschlagene Temperierungen: die 41stufige sowie die schon von dem Mathematiker N. Mercator um 1725 empfohlene, jüngst bes. von → Eitz in den Vordergrund gestellte 53stufige Temperatur.

Töne der diatonischen Tonleiter in reiner und gleichschwebender Stimmung (Schwingungszahlen):

c	1,000	1,000
d	1,125	1,122
e	1,250	1,259
f	1,333	1,335
g	1,500	1,498
a	1,667	1,682
h	1,875	1,888
c	2,000	2,000

Lit.: W. Dupont, Geschichte der musikalischen Temperatur, 1935. Vgl. Akustik, Quintenzirkel, Vergleichende (systematische) Musikwissenschaft.

Stockhausen, Julius (1826–1906) gefeierter Konz.sänger, Schüler → Garcias, wirkte als Dir. und Gesanglehrer in Hamburg, Stuttgart, Berlin und Frankfurt, wo er eine Gesangsschule gründete, aus der zahlreiche bekannte Sänger hervorgingen (u. a. → Messchaert). Dem Liederkomp.en → Brahms, dessen erster großer Interpret er wurde, war er ein unentbehrlicher Berater. Er veröffentlichte u. a.: eine Gesangsmethode (1886/1887), Das Sängeralphabet. – Lit.: Julia Wirth-Stockhausen, J. St., der Sänger des dtsch. Liedes, 1927.

Stölzel, Gottfried Heinrich (1690 bis 1749), dtsch. Mittelmeister des Hochbarocks, Hofkm. in Gotha, schrieb zahlreiche verschollene dtsch. Opern, Kantaten, Passionen und Instrumentalmusik. Ein V.konz. in DDT XXIX und XXX.

Stoltzer, Thomas (um 1480 bis 1526), aus Schweidnitz, ungar. Hofkm., in seiner »ernsten tiefgründigen dtsch. Setzweise« (Riemann) ein Charakterkopf der Senfl-Generation. Zahlreiche Neuausgaben vermitteln ein klares Bild dieses großen Kontrapunktikers: DTÖ XXXVII, 2 (Weltliche Lieder), DDT LXV (Hymnen, Psalmen), weitere Neuausgaben in Riemanns Musikgeschichte II, Blumes Chorwerk, Instrumentalwerke (Schott).

Stoverock, Dietrich, geb. 27. 7. 1900 zu Dortmund, stud. an der Berliner Akad. f. Kirchen- und Schulmusik, wirkt seit 1936 als Prof. und Leiter der Schulmusikabt. an der Hochschule f. Mus. in Köln. St., der auch als Staatl. Musikfachberater und Chorgauführer des Reichsverb. d. gem. Chöre tätig ist, ist Mitherausgeber

der Schulmusikwerke »Deutsche Musik« und »KlingendesDeutschland«. Er veröffentlichte außerdem: Die Erfindungsübung als organ. Bestandteil des Schulmusikunterrichts (1930), sowie (gemeinsam mit E. Bücken) eine Sammlung »Rheinische Volkslieder« (Köln, Tonger).

Stradella, Alessandro. Aus dem Leben dieses großen, um 1645 zu Neapel geborenen Komp.en, der seit Flotows Oper von einem romantischen Mythos umgeben ist, ist zuverlässig nur die Tatsache seiner aus Eifersucht erfolgten Ermordung im Jahre 1682 bekannt. Sein Bestes gab der Opernkomp. St. nicht in den ernsten Werken, sondern im »Trespolo«, einer vorzüglichen Buffa. Seine Oratorien und die wertvollen Solokantaten sind von gleichem Rang. Als Instrumentalkomp. schrieb St. die ersten Concerti grossi. Neudruck: Kantaten in RiemannsKantatenfrühling; Oper Forza d'amor paterno (Ricordi). – Lit.: G. H. Heß, Die Opern St.s, 1906.

Stradivari, Antonio (1644–1737), als Schüler → N. Amatis der größte Meister des Cremoneser Geigenbaues, dessen prachtvoll gearbeitete, klanggewaltige V.n, Br.n und Vc. den unerreichten Gipfel der Geigenbaukunst darstellen. – Lit.: Hill, A. St., Life and work, 1902; W. L. Frhr. v. Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher, 6. Aufl. 1922.

Sträßer, Ewald (1867–1933), rhein. Komp. aus der Schule → Fr. Wüllners, Prof. am Kölner Kons. und später an der Stuttgarter Musikhochschule, ein echter Nachromantiker voll überschäumender Klangfreudigkeit, aber strengem Formensinn. Er schrieb 6 Sinfonien und andere Orch.werke (Suite Frühlingsbilder), Kammermusik (5 Streichquart.e), Kl.kompos.en und Lieder.

Strambotto, ital., eine Hauptgattung der ital. Renaissancelyrik, hatte eine Mittelstellung zwischen der einfacheren → Frottole und dem kunstvollen → Madrigal. Von den meist achtzeiligen Elfsilbern des St. wurden nur zwei Zeilen vertont.

Straube, Karl, der bedeutendste Organist der Gegenwart, 1873 zu Berlin geboren, Schüler von Heinrich Reimann, Ph. Rüfer und A. Becker, wurde nach kurzer Wirksamkeit als Domorganist zu Wesel nach Leipzig berufen (1902 Thomasorganist, im folgenden Jahre Leiter des Bach-Vereins, 1918–1939 Thomaskantor, Prof. am Kons., ferner Leiter des von ihm gegründeten Kirchenmusikalischen Instituts der Landeskirche Sachsens), als Leiter zahlreicher Bach-Feste, des konzertierenden Thomanerchors, Begründer der Neuen Händel-Gesellschaft usw. sowohl als Organisator wie als Künstler eine der markantesten Erscheinungen im Musikleben. Einzigartig war die Wechselwirkung zwischen → Max Reger und seinem unermüdlichen Wegbereiter St. »St. erhielt meist sofort nach der Vollendung der Werke ein von Reger selbst kopiertes zweites Manuskript und studierte es noch vor der Drucklegung. Der Komp. wurde so durch die einzigartige virtuose Meisterschaft seines Interpreten zur Entfaltung der letzten technischen und Ausdrucksmöglichkeiten der Orgel angeregt« (Fr. Stein, M. Reger). St., Lehrer einer ganzen Genera-

tion von großen Organisten (u. a. G. Ramin, K. Thomas, H. Spitta), wirkte auch anregend als Herausgeber: Alte Meister des Orgelspiels, Händels Dettinger Tedeum, Gesänge des Thomanerchors u. a. – Lit.: J. Wolgast, Karl St., 1928, G. Robert Tornow, M. Reger und K. St., 1907.

Strauß, Johann, der Ältere (1804 bis 1849), der bedeutendste Tanzkomp. des Wiener Biedermeier neben → J. Lanner, war zuerst Bratschist in dessen Kapelle, übernahm bei ihrer Teilung 1825 das zweite Orch. und hatte seit 1835 die Leitung der Hofbälle. Neuausgabe von 8 Hauptwalzern in DTÖ XXXV, 2. Ges. Ausg. von Joh. St. d. Ä. bei Breitkopf & Härtel. – Lit.: F. Lange, J. Lanner und J. St., 1919; R. Kleinecke, Johann St., 1924.

Strauß, Johann, der Jüngere (1825–1899), Sohn des Vorgenannten und sein Nachfolger in der Leitung der durch ihn bald in aller Welt berühmten Kapelle, erweiterte den Walzer formal bis zu fünf und mehr großen, einheitlich zusammengesetzten Walzerbögen. Zu Grillparzers herrlicher Vision des vom Kahlenberg aus erst voll verstandenen Wienertums gehören die St.schen Walzerklänge als ein unlösbarer Bestandteil seines Lebensrhythmus (An der schönen blauen Donau, Geschichten aus dem Wiener Wald, Wiener Blut, Frühlingsstimmen, Kaiserwalzer). Von St.' 16 Bühnenwerken sind die bekanntesten und besten die Operetten Die Fledermaus, Zigeunerbaron, Der lustige Krieg, Eine Nacht in Venedig und die aus älteren Tänzen zusammengesetzte Operette Wiener Blut. Auch St.' Brüder Josef (1827 bis 1870) und Eduard (1835–1916) waren beliebte Tanzkomp.en – Lit.: I. Schnitzer, Meister J. St., 1920; F. Lange, Johann St., 1912. Auch → Operette, → Walzer.

Strauß, Richard, geb. 1864 in München, wurde als Sohn des Waldhornisten des dortigen Hoforch.s von dessen Kollegen B. Walter und A. Tombo sowie von Hofkm. Fr. W. Meyer herangebildet und von → Hans von Bülow der Musikpraxis zugeführt, zunächst als sein Sekundant, dann als sein Nachfolger als MD. der Meininger Hofkapelle (1889–1894). Nachdem St. an der Oper seiner Vaterstadt vom Dritten zum Ersten Km. aufgerückt war, ging er 1898 als Hofkm. nach Berlin (1908 GMD.). Von 1918 bis 1924 teilte er sich mit → Fr. Schalk in die Oberleitung der Wiener Oper, trat dann von seinen Ämtern zurück, um – abgesehen von vorübergehender Präsidialschaft der Reichsmusikkammer – ganz der Kompos. zu leben. Unter den großen Musikern seiner Generation hat St. zweifellos die stärkste Aktualität. Immer zeitnahe, oft geradezu gegenwartsbesessen, hat er sein Schaffen allen Kunst- und Geistesströmungen vom Naturalismus zum Im- und Expressionismus angepaßt. Aber keine dieser Richtungen hat ihn ganz gefesselt oder behalten, immer wieder strebte er aus solcher Einseitigkeit in die Weite eines nur aus sich selbst hervorgelockten Urmusikantentums hinein. Diese Erscheinung tritt schon früh bei dem programmatischen Sinfoniker hervor, der auch als Schilderungsmusiker sich nicht von der Musikform (Sinfonie, Rondo, Variation) entfernte. Der erste

Schaffenskreis reicht von den klassizistischen Jugendwerken bis op. 12, der 1883–1884 geschriebenen f-moll-Sinfonie zur ersten Oper Guntram (1893), und umfaßt die sinfonischen Dichtungen »Don Juan«, »Macbeth«, und »Tod und Verklärung«. Mit einem höchsten Triumph des St.schen Humors setzt die zweite Epoche ein, mit der sinfonischen Dichtung »Till Eulenspiegel« (in Rondoform). »Also sprach Zarathustra« – echt St.sche Kontraste! –, »Don Quichote«, »Ein Heldenleben«, »Symphonia domestica« folgen als sinfonische, »Feuersnot«, »Salome«, »Elektra« (1909) als dramatische Hauptwerke. Das Musikgebäude als Monumentalbau war bis zur Spitze ausgebaut, St. mußte von neuem beginnen. Aber es ist bezeichnend, daß er jetzt auch als vollgereifter Künstler den Sprung von Pathos und aufgewühlter Leidenschaft in eine geklärte, heitere Sphäre, den er von Guntram zu Till Eulenspiegel tat, wiederholte. Der Musiktragödie Elektra steht die musikalische Komödie Der Rosenkavalier (1911) gegenüber als der größte Opernwelterfolg seit Wagner. Die späteren Werke, die zuerst in Molières »Bürger als Edelmann« eingeschachtelte, in der zweiten Bearbeitung von 1917 aber aus dieser Verbindung gelöste »Ariadne auf Naxos«, die Ballette »Josephslegende« und »Schlagobers«, die Opern »Die Frau ohne Schatten«, »Intermezzo«, »Die ägyptische Helena«, »Arabella«, »Friedenstag«, »Daphne« erreichten die Stufe der früheren höchsten Bühnenwirksamkeit nicht wieder. Diese Hauptwerke St.' sind umrahmt von zahlreichen kleineren und Gelegenheitskompos.en sowie von einer Fülle von Liedern, die zum größten Teil zu den charakteristischsten Äußerungen der St.schen Wesensart gehören. Bearbeitete und herausgegebene Werke: Glucks Iphigenie auf Tauris, Mozarts Idomeneo, Couperin-Suite, Instrumentationslehre von H. Berlioz. – Lit.: Fr. Gysi, Richard St., in Bücken, Große Meister der Musik, mit Werkverzeichnis und Literaturangaben 1934; M. Steinitzer, Richard St., 1927; A. Seidl, Straußiana, 1914.

Strawinsky, Igor Feodorowitsch, russ., im Jahre 1882 geborener Komp. aus der Schule → Rimsky-Korssakows, stand in einem Brennpunkt der musikalischen Weltinteressen schon durch die sinfonische Dichtung Feuerwerk, die Ballette Feuervogel (Paris 1910), Petruschka, Sacre du Printemps, Renard, Les noces villageoises, die Oper Rossignol. Bes. in den dramatischen Szenen der Geschichte vom Soldaten (L'histoire du soldat, 1918) tritt St.s Schreibweise in ihren Haupteigenschaften klar erkennbar zutage, eine atonale Schreibweise, die die Primitivität des nationalruss. Litaneienprinzips im Volksgesang zu einem von der Scholle längst gelösten rhythmischen Konstruktivismus umgewandelt hatte. Abkehr von allen Gefühlswerten, »Entseelung« der Musik um jeden Preis war das Losungswort dieser Musik. Die späteren Schöpfungen – das dramatische Oratorium Oedipus rex, Ballette Apollon musagète, Oper Persephone (A. Gide) –, aber auch die spätere Kammer- und Kl.musik, die Psalmensinfonie zeigen größere Klarheit und Einfachheit;

wie bei vielen russ. Musikern vor St. auch hier Zeichen eines – erneuerten – klassizistischen »Westlertums«. – Lit.: B. de Schloezer, Igor St., 1926; A. Casella, Strawinsky, 1926; A. Schaeffner, Strawinsky, 1931; J. Handschin, Igor St., Zürich 1933.

Streicher, Theodor, geb. 1874 zu Wien als Urenkel des Kl.bauers und Schillerfreundes Joh. A. St. (1761–1833), Lieder- und Chorkomp. (Wunderhornlieder, Lieder nach Texten Michelangelos, Nietzsches, Hebbels usw.) Chorwerke: Die Schlacht bei Murten, Wanderers Nachtlied, Kriegs- und Soldatenlieder für MCh.

Streichinstrumente → Instrumente und Einzelartikel.

Streichquartett → Quartett.

Stretta (ital. = Enge, Gedränge), Bezeichnung der sog. »Engführung« der Fuge (gesteigerte kompositorische Arbeit) und der Beschleunigung im Finale, bes. in der Schlußpartie der Arie.

Striggio, Alessandro, geboren um 1535 in Mantua, wo der vielseitige Musiker (Organist, Geiger und Lautenist) als Hofkm. tätig war. Als Madrigalist wie als Intermedienkomp. (Intermezzo) gehörte er zu den beliebtesten und bekanntesten Musikern seiner Zeit. Intermezzi: Psiche ed Amore, L'amico fido, Il cicalamento delle donne (Neudruck in Riv. mus. ital. 12/13). Dichtungen seines Sohnes Alessandro hat → Monteverdi vertont.

stringendo, ital., eilend.

Strobel, Otto, geb. 1895 zu München, Musikschriftsteller und Archivar des Hauses »Wahnfried«. Schrieb: R. Wagner über sein Schaffen, 1924, u. gab Wagners Skizzen und Entwürfe zur Ringdichtung heraus.

Stroß, Wilhelm, geb. 1908 zu Eitdorf (Rheinl.), treffl. Geiger (Prof. a. d. Münchner Akademie), Führer des nach ihm benannten Streichquartetts.

Strub, Max, 1900 in Mainz geb. Geigenvirtuose und Führer eines bek. Streichquartetts.

Strüver, Paul, geb. 1896, dtsch. Dir. und Komp. (Schüler von W. Courvoisier und H. Röhr), promovierte mit der Dissertation Die Kammerkantate von A. Scarlatti und schrieb u. a. die Opern Dianas Hochzeit (Duisburger Tonkünstlerfest 1929), Skandal um Grabbe, Kammer- und Kl.-musik.

Strungk, Nikolaus Adam (1640 bis 1700), einer der Hauptmeister des frühbarocken dtsch. V.spiels und der Oper, kam 1678 als Dir. der Ratsmusik nach Hamburg und ging 1688 nach Dresden, wo er vom Vize- zum ersten Hofkm. aufrückte. Wie er sich als gewaltiger Geiger auf seiner Italienfahrt → Corelli an die Seite stellen konnte, so hält er als frischer Melodiker jeden Vergleich mit seinen Mitkomp.en an der Hamburger wie an der Leipziger Oper aus, für die er 16 Bühnenwerke schrieb. Neudruck von fünf unter G. Reutters Namen veröffentlichte Capricci für Kl. in DTÖ XIII, 2. – Lit.: Fr. Berend, Nikolaus Adam St., Diss. München 1913; I. Schreiber, Dichtung und Musik der dtsch. Opernarien von 1680 bis 1700, mit einigen Arien St.s, 1934.

Studentenmusik, die bereits im Mittelalter bezeugt ist, erlebte ihre erste Blütezeit in der Barockepoche, von der zahlreiche Sammelwerke Kunde geben (Vokal: J. Jeep, Studentengärtlein,

1607; P. Rivander, Studentenfreund, 1621; H. Dedekind, Studentenleben, 1632; J. H. Schein, Studentenschmaus, 1632. Instrumental: E. Kindermann, Deliciae studiosorum, 1642; J. Rosenmüller, Studentenmusik, 1655). Lag der Schwerpunkt der studentischen Musikpflege im Coll. Mus., das z. B. in Leipzig von → Kuhnau, → Telemann und → J. S. Bach geleitet wurde, auf instrumentalem Gebiet, so trat nach dem zeitweiligen Erliegen der Coll. Mus. am Ende des 18. Jhts. das Studentenlied in den Vordergrund. Seine Hauptantriebskräfte waren die junge Männerchorbewegung, der patriotische Aufschwung der Freiheitskriege und der studentische Vorkampf für Deutschlands Einheit. Mit Kindlebens Akademischem Liederbuch von 1782 setzt die große Reihe der studentischen Liederbücher ein, von denen hier angeführt seien: Melodien für die besten Kommerslieder (1801), Liederbuch, der Hanseatischen Legion gewidmet (1813), Kommersbuch Germania (1815), Allgemeines Kommers- und Liederbuch (1815), Dtsch. Burschenlieder (1817), Kommers- und Liederbuch von Methfessel (1818), Allgemeines dtsch. Kommersbuch (unter Mitwirkung von E. M. Arndt, hrsg. von H. und M. Schauenburg, 1858). Zum Wesen der dtsch. St. hat es von je gehört, sich nicht ständisch isoliert, vielmehr in jenem Sinne sich zur großen Volksmusik des Vaterlandes bekannt zu haben, in dem ihr am meisten verbreitetes Liederbuch sich »ein Volksbuch und ein dtsch. Buch« nannte. – Lit.: H. Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen (ohne Jahr); H. J. Moser, Aus der Geschichte der dtsch. St., Zeitschrift der dtsch. Sängerschaft, 1929ff.

Stürmer, Bruno, dtsch. Komp., Schüler → Wolfrums und des Karlsruher Kons.s, wirkte als Theater- und Chordir. in rhein. Städten, jetzt in Kassel. Er schrieb etwa 30 zum Teil sehr umfangreiche Sammelwerke für MCh. (Vom Tode, Lieder der Landsknechte, Vagabundenlieder, Ein Volk ruft, Heitere Weisheit, Von dtsch. Arbeit, Dtsch. Bekenntnis, Aus dem Kriege, An der Landstraße, Musikantenleben, Bauernweihespiel, In seinen Händen), gemischte Frauen- und Kinderchöre (Neues Volk op. 91, Vier Frauenchöre op. 94)' sowie zahlreiche Instrumentalwerke (Suite op. 9, Tanzsuite op. 24, Burleske Musik für Orch. op. 35, Heitere Musik op. 101), mehrere Zyklen Kl.- Hausmusik, Lieder. Gesamtverzeichnis bei Schott, Mainz 1938.

Stumpf, Karl (1848–1936), der Meister der dtsch. Tonpsychologie, wirkte als Prof. an den Universitäten Würzburg, Prag, Halle, München und kam 1893 nach Berlin, wo er als Dir. des von ihm begründeten Psychologischen Instituts bis 1928 als hochangesehener Lehrer und Forscher tätig war. In seinem Hauptwerk Tonpsychologie (I, 1883; II, 1890), stellte er den Begriff der Tonverschmelzung der Tonempfindungen zu einem Gesamteindruck auf, in der Reihenfolge Oktav, Quint, Quart, Terzen, Sexten und übrige Tonkombinationen. St., der 1898 die Beiträge zur Akustik und MW. ins Leben rief, Mitbegründer des Berliner Phonogrammarchivs, schrieb u.a. noch: Musikpsychologie in Eng-

land (1885), Tonsystem und Musik der Siamesen (1901), Die Anfänge der Musik (1911), Die Sprachlaute (1926) sowie zahlreiche Aufsätze in den »Beiträgen« wie in den Sammelbänden für vergleichende MW. – Lit.: E. Schumann, Karl St., AfMW V; G. Schünemann, Karl St., AfMF II.

Subjekt, Bezeichnung des Fugenthemas.

Subsemitonium modi, lat., der »Unterhalbton« = Leitton.

Süßmayr, Franz Xaver (1766 bis 1803), Schüler Mozarts und Km. an der Wiener Hofoper, einer der erfolgreichsten Singspiel- und Opernkomp.en seiner Zeit. Hauptwerke: Der Spiegel von Arkadien, Die edle Rache, Soliman II., Phasma. Vollender von Mozarts Requiem. Vgl. Mozart-Literatur. Lit.: W. Lehner, S. als Opernkomp., Stud. zur MW. Bd. 18, 1931.

Suite (franz.; ital. Partita), Folge von Tonstücken, ursprünglich Tänzen in gleicher Tonart, die sich schon im Mittelalter zu Zyklen von loser Zusammenreihung, aber auch schon variationsmäßiger Umbildung zusammenschlossen. Der Urbestand der alten S. ist das aus Tanz und Nachtanz (Sprung, Hupfauf) bestehende Tanzpaar im zwei- und dreiteiligen Zeitmaß. In der Gruppierung der Tanzstücke der in der Folge schnell vergrößerten S. treten bestimmte Kernsätze und Grundfolgen hervor, wie → Passamezzo – → Pavane – → Saltarello, dann um 1600: Pavane – → Gagliarde → Allemande → Courante. Um die Mitte des 17. Jhts. erreichte die S. ihr Formmaximum mit der Folge: Allemande – Courante – Sarabande – → Gigue. Zu diesen Kernsätzen traten weitere hinzu, freie und tanzartige Tonstücke, wie → Sinfonie und → Ouvertüre als Einleitungen, ferner → Passepied, → Passacaglia, → Loure, → Gavotte, → Bourrée, → Menuett, → Musette, → Rigaudon, → Air u. a. In formaler Hinsicht ist die S. eine in der Instrumentalkompos. in weitem Umfange verwandte Rahmenform (Lauten-, Orgel-, Kl.-, Gamben-, V.-, Orch.suite). Das große Zeitalter der S. ging mit dem Aufkommen der in Sonatenform geschriebenen Tonwerke zu Ende. – Lit.: Alle Kompos.s- und Formenlehren. H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I (Sinfonie und S.); K. Nef, Geschichte der Sinfonie und S. 1921; Fr. Blume, Stud. zur Vorgeschichte der Orch.-S. im 15. bis 16. Jht., 1925; T. Norlind, Zur Geschichte der S., SIMG VII; H. Riemann, Zur Geschichte der dtsch. S., SIMG VI; R. Münnich, Die S., 1931.

Suk, Joseph (1874–1935), aus Křečovice, der langjährige zweite Geiger des Böhmischen Streichquart.s, seit 1922 Prof. am Kons. zu Prag, war Schüler seines späteren Schwiegervaters → A. Dvořák, der für sein eigenes Schaffen lange richtungweisend war. S. »ist der Typus eines Instrumentators, für den die musikalischen Motive unzertrennlich mit dem Klangcharakter des Instr.s verbunden sind. Neben den schöpferischen Methoden Dvořáks findet die tschech. Musik dieser Generation bei S. ein modernisiertes, kultiviertes Dvořáksches Element in seinem vielseitigen melodischen, harmonischen und instrumentatorischen Reichtum« (Vl. Helfert). S. schrieb eine Sinfonie und sin-

fonische Dichtungen (Praga, Asrael, Ein Sommermärchen, Zráni), zahlreiche Kammermusik (Kl.trios, Kl.quart., 2 Streichqu.e, Meditation über den St. Wenzel-Choral für Streicher), Kl.werke, Chöre.

Sullivan, Artur, Sir (1842–1900), einer der populärsten englischen Komp.en, war Schüler d. Leipziger Kons.s und von → W.St. Bennett, dessen Nachfolger er als Kompos.-prof. an der Royal Academy wurde, 1876 Dir. des späteren Royal College of music in London. Der Erfolg seiner ernsten Werke – darunter die große Oper Ivanhoe, das Oratorium The golden Legend, zahlreiche Ouvertüren, Kl.werke und Lieder – wurden durch seine 20 komischen Opern in den Schatten gestellt, von denen der Mikado (1885) einen Welterfolg errang. – Lit.: A. Mackenzie, The Lifework of A. S., 1902; Th. F. Dunhill, S.s comic operas, 1928.

Suppé, Franz v., 1819 in Dalmatien geboren als Francesco Cavaliere Suppe-Demelli (gest. 1895), wurde nach Studien bei → J. v. Seyfried und → S. Sechter Km. in Wien. Der leicht graziöse, typisch wienerische Lokalton wurde durch S. zuerst aus Singspiel und Tanzmusik auf die Operette übertragen. Hauptwerke: Zehn Mädchen und kein Mann, Flotte Bursche, Pique Dame, Die schöne Galathée (1865), Boccaccio, Fatinitza. Von seinen Ouvertüren lebt noch die zu »Dichter und Bauer«.

Susato, Tilman (Tylman), vielleicht der Sohn des aus Westfalen stammenden Musikers, Heidelberger Sängermeisters und späteren Arztes Johannes S. (1448 bis 1506), guter Komp. weltlicher (Chansons) und geistlicher Tonwerke, begründete 1543 als Antwerpener Stadtmusiker die berühmt gewordene gleichnamige Notendruckerei.

Suter, Hermann (1870–1926), schweiz. Dir. und Komp., studierte bei Bagge und → H. Huber, später noch an den Konservatorien zu Stuttg. und Leipzig, war zuerst Chorleiter in Zürich und dirigierte von 1902 ab die Sinfoniekonz.e, den Gesangverein und die Liedertafel in Basel. Seine Hauptwerke sind 3 Streichquart.e, ein Streichsextett, eine Sinfonie, sinfonische Dichtung Walpurgisnacht, das Oratorium Le laudi di Francesco d'Assisi, viele Chorwerke, Duette, Lieder. Vgl. Cherbuliez, Die Schweiz in der Musikgeschichte, 1932.

Svendsen, Johann (1840–1911), aus Oslo, von 1883 bis 1908 Hofkm. in Kopenhagen, als aus der Leipziger Schule hervorgegangener Komp. ein typischer Spätromantiker, der aber diesen romantischen Grundton geschickt mit dem heimatlichen Lokalkolorit zu mischen verstand. Kein genialer, aber ein liebenswürdiger, klangfroher Meister! Er schrieb außer 2 Sinfonien, der Orch.legende Das Hochzeitsfest, 2 Streichqu.e, ein Oktett für Streicher, Konz.e für V. und Vc., die bekannte V.romanze, Chöre, Lieder.

Sweelinck, Jan Pieters (1562 bis 1621), der letzte Große in der langen Reihe niederländ. Tonmeister, erhielt seine musikalische Ausbildung bei → Zarlino in Venedig und übernahm 1580 als Nachfolger seines Vaters das Organistenamt an der Oude Kerk (Alten Kirche) in Amsterdam. Seine Orgelmusikfantasien,

Tokkaten, Variationen und die Kl.werke stehen in seinem Schaffen an Bedeutung zuerst, vorab seine Fantasie. Sie ist eine Gattung, schon mehr ein Gattungskreis, der von den Entwicklungslinien der ital. Fugenformen wie von denen der im Norden angrenzenden engl. Virginalisten (→ Viriginal), den Meistern einer neuen Variationskunst, durchschnitten wird. In diesem Schnittpunkt steht aber als ein kraftvolles selbständiges Gebilde S.s Fantasie, die durch diese Befruchtung der angestammten niederländ. Kunst der Imitation (→ Niederländische Musik) und durch die bewegliche engl. Variationskunst die Umschaltform zur → Fuge der Barockepoche darstellt. Als Lehrer einer ganzen Organistengeneration – darunter → S. Scheidt, → Schildt, → Scheidemann, → J. Prätorius, P. Sieffert u. a. – führt S. den Beinamen eines dtsch. Organistenmachers. Seine Orgel- und Kl.kompos.en wie seine Vokalwerke (Psaumes zu 4 bis 8 St., Rimes franç. et ital., Cantiones sacrae) liegen im Neudruck in der von → Seiffert besorgten Ges.Ausg. vor (Breitkopf & Härtel). – Lit.: M. Seiffert, J. P. S. und seine direkten dtsch. Schüler, Vj. VII und VIII; F. H. J. Tiedemann, Sweelinck, 1892 (holländ.).

Swieten, Gottfried, Baron van, geb. 1734 in Leyden, gest. 1803 in Wien, Sohn des Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, war Gesandter in Brüssel, Paris, Warschau und Berlin und wurde dann in Wien Direktor der Hofbibliothek. S., der die Texte von Schöpfung und Jahreszeiten für Haydn bearbeitete, der in seinen Hauskonzerten tatkräftig für die Vertiefung des Musikgeschmackes eintrat, hat auf → Haydn, → Mozart und den jungen → Beethoven nachhaltig in dem Sinne eingewirkt, den er selbst mit den Worten umschrieb: »Meine Tröster sind vor allem Händel und die Bache und mit ihnen auch die wenigen Meister unserer Tage, welche die Bahn jener Muster des Wahren und Großen mit festem Fuße wandeln . . .« – Lit.: R. Bernhardt, Über van S. im Bär 1930 und ZfMW XII; H. Abert, Mozart II, 86f.

Symphonie, Sinfonie (griech., ital. Sinfonia), in der griech. und mittelalterlichen Musikterminologie vieldeutiger Begriff (Gesang, Melodie, Verschmelzung von Tönen zur Klangeinheit). Diese begriffliche Vieldeutigkeit schwand erst beim Übergang von der Renaissance zum Barock. Des → M. Prätorius (Syntagma 1619) Bestimmung der S. ging dahin, daß sie »allein uff Instrumenten ohn einige Vokalstimmen« zu gebrauchen sei. Die Weiterentwicklung verlief über die S. als Vor- und Zwischenspiel von Opern, Oratorien, Kantaten, über die ital. S. (→ Ouvertüre) → A. Scarlattis, die franz. → Lullys und führte über die Gegentypen der Kirchen- und Kammersinfonie (→ Sonate) des 17. Jhts. zu der großen Stilauseinandersetzung und Entscheidung im 18. Jht. (S. der Berliner, → Mannheimer, → Wiener Schulen, → Haydn, → Mozart, → Beethoven). Von der sich auf großer stilistischer Höhe haltenden romantischen S. von → Schubert bis zu → Schumann zweigte die Programm-S. von → H. Berlioz ab, Ausgangspunkt der von → Liszt zu → R. Strauß zur Gegenwart weiter gepflegten

sinfonischen Dichtung. Während der Hochblüte der programmatischen Richtung hielten vor allem → Brahms und → Bruckner an dem Ideal der Sinfonieform fest. Als Formtypus gehört die S. dem Kreis der Sonatenform (→ Sonate) an. – Lit.: K. Nef, Geschichte der S. und Suite, 1921; H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I; G. Servières, La S. en France au XIXe siècle, 1923. S. auch Progammusik.

Synkope, griech., die Zusammenziehung eines leichten Zeit-(Takt)-Wertes mit dem folgenden schweren Zeitwert, mit der Wirkung einer Akzentverschiebung, z. B.

Synthonisches Komma, der Unterschied des großen und kleinen Ganztons in der griech. Musik = 81:80.

Szymanowski, Karol, geb. 1883, Schüler von Noskowski, einer der bedeutendsten zeitgenössischen poln. Komp.en (Direktor des Staatskons.s zu Warschau). Er schrieb die Opern Hagith, König Roger, das Volksballett Harnas, 3 Sinfonien und die sinfonische Dichtung Penthesilea; ferner V.konz., zahlreiche Kl.werke und Lieder.

T

Tabulatur (von lat. tabula = Tafel), das auf der »Tafel« eingetragene Tonstück, Bezeichnung der seit dem Mittelalter gebräuchlichen Instrumental-Tonschriften in Noten, Buchstaben, Zahlen und Zeichen. Es gab Orgel-, Kl.-, Lauten- und Gitarrentabulaturen, solche für die Saiteninstr.e der Violen- und Geigenfamilie, für Harfen und Blasinstr.e. Wie zwischen den T.en der verschiedenen Instr.e, so bestanden auch charakteristische Unterschiede zwischen den T.en der einzelnen Musiknationen. So gebrauchte beispielsweise die alte dtsch. Lautentabulatur, eine T. zur Bezeichnung der Spielgriffe, zur Kennzeichnung der leeren Saiten Zahlen, die gleichzeitigen ital. und span. T.en dagegen verwandten für die Kennzeichnung der Saiten im allgemeinen ein System von 6 Notenlinien. Die rhythmischen Verhältnisse wurden in den T.en durch Einzeichnen der Notenwerte angezeigt. – Lit.: J. Wolf, Handbuch der Notationskunde II, 1919 (mit ausführlichem Literaturverzeichnis und Angaben der wichtigsten T.en).

Takt (lat. tactus = Schlag) ist das Prinzip der objektiven zeitlichen Dauermessung in der Musik. In der älteren Musikpraxis brachte der Dir. diese Tatsache durch das Taktschlagen in einer stetigen Bewegung und »in immer gleichen Abständen« (→ Heinrich Finck) zur Erscheinung. Er regulierte – um bei den Worten des alten dtsch. Musikers zu bleiben – wie ein Uhrwerk das musikalische Geschehen. In diesem Sinne ist die Maßeinheit des Taktes ein mechanisch-regulatives Prinzip, als solches ein letztes Orientierungsmittel des musikalischen Bewegungsablaufs. In der neueren Tonkunst sind die durch die T.vorzeichnung bestimmten T.e durch die T.striche als Einheiten festgelegt, gleichsam als Urzellen der metrischen und rhythmischen Verhältnisse. Grundsätzlich bedeutet der T.strich den

Intensitätsgipfel des musikalischen Geschehens, den Betonungsschwerpunkt hat die ihm folgende erste Note. Taktarten: Zweizeitige (gerade): $^2/_4$, $^2/_2$, $^2/_8$, $^4/_4$ (C), $^4/_2$, $^4/_8$, $^4/_{16}$, $^6/_8$ usw. Dreizeitige (ungerade): $^3/_4$, $^3/_2$, $^3/_8$, $^9/_8$, $^9/_{16}$ usw. Die komplizierteren Zerlegungen der T.einheit, wie $^5/_4$-, $^7/_4$-T., sind in Tanzsätzen meist T.zusammensetzungen (2 + 3, 3 + 2 oder 3 + 4 usw.), in der Kunstmusik aber oft sehr komplizierte, durch Dehnungen, Verkürzungen usw. entstandene Gebilde. S. auch Metrik, Rhythmik, Dirigieren.

Tambour, franz., Trommel, Trommler.

Tamburin heißt in Deutschland die kleine, mit Schellen versehene »baskische« Handtrommel, dagegen ist das franz. Tambourin eine zumeist mit einem Flöteninstr. (galoubet) zusammen gespielte schmale Langtrommel.

Tanéjew, Sergei Iwanowitsch (1856–1915), russ. Komp. aus der Schule → Tschaikowskis, dessen Nachfolger als Kompos.-prof. am Moskauer Kons. er gewesen ist. Ein Lehrer von außerordentlichen Fähigkeiten, der ein zweibändiges Lehrbuch des Kontrapunkts schrieb und, bes. in seinen zahlreichen Instrumentalwerken, auch ein beachtlicher Musiker (4 Sinfonien, 6 Streichqu.e, je 2 Kl.trios und Kl.quart.e und andere Kammermusik). Außerdem komponierte er dte Operntrilogie Oresteia, Chorwerke, Lieder und Kl.stücke.

Tango, argent. Tanz im langsamen $^2/_4$-Takt, als T. milonga von rascherer Bewegtheit.

Tanz und Musik, diese beiden »urgeborenen Schwestern« (Wagner), stehen in zahlreichen Formen und Gattungen der Tonkunst in engstem Zusammenhang. Dem weiten Kreise der Volks- und Gemeinschaftstänze (→ Volksmusik) stehen die in der Kunstmusik gebräuchlichen, zur Kunstmusik »gewordenen« Tänze gegenüber. Der T. hat wesentlichen Anteil an den Gattungen Tanzlied und Tanzspiel, Pantomime, Tanzintermezzo in Drama und Oper, Ballett, Suite, Sonate, Sinfonie (Menuett). Vgl. auch die Artikel Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Pavane, Saltarello, Passacaglia, Chaconne, Rigaudon, Gavotte, Bourée, Menuett, Siciliano, ferner Polonaise, Mazurka, Polka, Walzer, Foxtrott, Tango. – Lit.: Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, 2 Bde., 1886; A. Czerwinski, Die Tänze des 16. Jhts., 1878; H. Prunières, Le ballet de cour en France, 1914; R. Lach, Der Gesellschaftstanz des 18. Jhts., 1920; R. Sonner, Musik und T., Vom Kulttanz zum Jazz, 1930; V. Jung, Handbuch des Tanzes, 1930; J. Dickmann, Die in dtsch.en Lautentabulaturen überlieferten Tänze des 16. Jhts., Leipzig 1930; W. Merian, Der Tanz in der dtsch. Orgeltabulatur, 1927; H. Halbig, Die Kl.tänze des 16./17. Jhts.; R. v. Laban, Choreographie, 1926; W. Danckert, Der neue Kunsttanz als geistesgeschichtliches Phänomen, Mus, Jg. 21. Auch → Rhythmische Gymnastik.

Tarantella, neapolitanischer (tarentinischer?) Tanz im schnellen $^3/_8$- oder $^6/_8$-Zeitmaß.

tardando, tardo, ital., zögernd, langsam.

Tartini, Giuseppe, geb. 1692 zu Pirano in Istrien, vertauschte das

1709 an der Universität Padua begonnene theologische und literarische Studium mit dem der Musik und wurde 1721 als schon hochberühmter Geiger an S. Antonio in Padua berufen, gest. 1770 ebenda. Dies die wenigen sicheren Daten seines von der Legende überreich ausgeschmückten Künstlerlebens. Die großen geigentechnischen Schwierigkeiten, z. B. des hohen Lagenspiels und der frappanten Doppelgrifftechnik (Teufelstrillersonate) stempeln T. keineswegs zu einem nur virtuosen Kunststücken nachjagenden Komponisten. Sein höchstes Ausdrucksziel war vielmehr das instrumentale Cantabile, in dem er nach eigener Aussage den großen Belcantisten seiner Zeit, bes. dem Sänger A. Raaf, auf der Geige nachsang. Sein in 125 V.konz.en, etwa 150 Solosonaten und etwa 50 Triosonaten niedergelegtes Schaffen ist das eines schon seiner Geburtszeit nach zum Übergangsmeister prädestinierten Künstlers. Er hat im alten, polyphonen wie im neuen, galant-homophonen Stil geschrieben. Allerdings hat er auch bei diesem bestimmte, von früher her gesetzte Begrenzungen nicht überschritten. Zum grundsätzlichen Gegensatz der zwei Hauptthemen der Sonatenform hat er sich nicht bekennen wollen. Seiner Größe als Geiger und Komp. und hervorragender Lehrer entsprach die des Theoretikers, des Entdeckers der → Kombinationstöne. Theoriewerke: Trattato di musica sec. la vera scienza dell'armonia (1754), Diss. dei princ. dell'armonia mus. contenuta nel diatonico genere (1767). – Lit.: G. Benedetti, Giuseppe T., 1897; M. Tamaro, Giuseppe T., 1897; M. Dounias, Die V.konz.e G. T.s, Diss. Berlin 1932 (erschienen München 1935). Briefwechsel mit → P. Martini, hrsg. von Parisini 1888.

Taubert, Wilhelm (1811–1891), Berliner Hofkm. in den Jahren 1831–1869, als Komp. bis auf seine Kinderlieder heute vergessen.

Tausig, Karl (1841–1871), jüd. Pianist (Schüler Liszts) und Komp. virtuoser Kl.musik (Technische Studien, Bearbeitung von Clementis Gradus ad Parn. usw.).

Telemann, Georg Philipp, geb. 1681 in Magdeburg, bildete sich nach Erlernung der Grundlagen von »Violine, Flöte und Zither« an der Magdeburger Domschule selbst weiter und ging als Leipziger Student endgültig zur Musik über. Der Gründer eines Coll. Mus. und Organist an der Neukirche wurde bald die Seele des Leipziger Musiklebens. »Kein zweiter vor Bach hat dem Musikleben Leipzigs in der unglaublich kurzen Zeit von vier Jahren die Richtung seiner Persönlichkeit so aufzuprägen gewußt wie Telemann. Es ist kaum zuviel gesagt, wenn man ihn als den geistigen Hauptträger der gesamten Leipziger Opernära von 1703 bis 1720 bezeichnet, ähnlich wie es zur selben Zeit Reinhard Keiser für die Hamburger gewesen ist« (Schering, Musikgeschichte Leipzigs). Diesen Künstler (Keiser) konnte T., der zwischendurch Km. in Sorau, Eisenach und Frankfurt gewesen war, den Hamburgern ersetzen, als er 1721 als städt. MD. und Km. der 5 Hauptkirchen nach dort berufen wurde. Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen und Freunde → J. S. Bach, dessen

Leipziger Amt (Thomaskantorat) ihm vor diesem angetragen wurde, steht der Komp. T. in zwei Stilwelten. Er beherrschte als gewaltiger Könner die polyphone Schreibart des Hochbarocks souverän. Aber wenn es ihn lockt, die »Künsteleien der Alten zu belachen«, steht er auch als galanter Melodiker seinen Mann. Und als solchen stellt ihn die T.-Renaissance unserer Zeit, die den vergessenen »Vielschreiber« wieder zu Ehren bringt, immer schärfer ins Licht. Sein fast unvorstellbar großer Schaffensreichtum umfaßt u. a.: 21 Opern für Leipzig, 35 für Hamburg, etwa 600 Instrumentalwerke (Ouvertüren, Konz.e, Kammermusik, Kl.werke usw.), 700 (!) Arien, zahlreiche KM., 19 Passionsmusiken. Neuausgaben: In DDT XXVIII (Oratorium Tag des Gerichts und Kantate Ino), LVII (Lieder), LXI/LXII (Tafelmusik von 1733). In Nagels Arch. Nr. 8 (Flötensonate), 10 (Quart.e), 13 (Orgelfugen), 16 (Instrumentalduett), 23 (Vc.sonate), 24 (Quart.). In Riemanns Coll. Mus. (Triosonaten). Singe- Spiel- und Generalbaß-Übungen 1734 (Neudruck v. Seiffert 1914), Kantaten (Bärenreiter -Verlag), Kl.fantasien (1923). Selbstbiographie in Matthesons Ehrenpforte. – Lit.: E. Valentin, Georg Philipp T., 1931; K. Otzenn, T. als Opernkomp., Diss. Berlin 1902; H. Gräser, T.s instrumentale Kammermusik, Diss. München 1924; H. Büttner, Das Konz. in den Orch.suiten T.s, 1931; R. Meißner, T.s Frankfurter Kantaten, Diss. Frankfurt 1925; H. Hörner, T.s Hamburger Passionen, Diss. Kiel 1931; K. Schäfer, T.s Kl.-musik, Diss. Kiel 1931.

Temperatur → Stimmung.

Tempo, ital., Zeitmaß.

teneramente, tenero, ital., zart.

Tenor, vom lat. tenere = halten, im mittelalterlichen Tonsatz die Stimme, welche die geistliche oder weltliche Hauptmelodie (»cantus firmus«) festhält; als Stimmgattung die hohe Männerstimme mit einem Normalumfang von



beim sog. lyrischen Tenor bis zum eingestrichenen c. Diesem steht der mit kraftvoll männlicher Stimme ausgestattete Heldentenor gegenüber.

tenuto, ital., ausgehalten. Abk. ten.

Terz, vom lat. tertia, die dritte Tonstufe. Als großes oder kleines Intervall bestimmt die T. im harmonischen System das Tongeschlecht (→ Dur oder → Moll). S. auch Akustik, Harmonie, Stimmung.

Terzquartakkord, die zweite Umkehrung des → Septimenakkords.

Tessarini, Carlo (1690 bis etwa 1762), ital. Geiger und Komp., wahrscheinlich Schüler → Vivaldis, wirkte zu Venedig, Urbino und Brünn, ist in seinen Sonaten, Solokonz.en und Concerti grossi an der Stilwandlung zur neuen Sinfonie- und → Sonatenform maßgebend mitbeteiligt. Vgl. Schering, Geschichte des Instrumentalkonz.s, S. 107ff.

Tetrachord, als Tonfolge bzw. Gruppeneinheit von vier Tönen Grundlage des griech. Tonsystems. S. auch Griechische Musik.

Thalberg, Sigismund (1812 bis 1871), Sohn des Wiener Grafen

Moritz Dietrichstein, einer der größten aus → Hummels Schule hervorgegangenen Kl.spieler seiner Zeit, würdigte allerdings seine große Begabung in Spiel und Kompos. zum Salonvirtuosen herab. »Genieße er immerhin auf Kosten eines unvergänglichen Nachruhms die reizende Sterblichkeit des Virtuosenlebens und erlasse er uns nur, in seinen Werken mehr als dieses zu erblicken«, rief Schumann dem Virtuosen Th. zu.

Thayer, Alexander Wheelock (1817–1897), verdienter amerik. Musikforscher, dessen fünfbändige Beethoven-Biographie noch immer die Grundlage der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Künstler bildet.

Theile, Johann (1646–1724), aus Naumburg, studierte Rechtswissenschaften in Halle und Leipzig, widmete sich der Musik unter → H. Schütz, rückte in einen Brennpunkt des Musikinteresses als erster Komp. der jungen Hamburger Oper (Adam und Eva, Orontes). 1685 Nachfolger → Rosenmüllers als Wolfenbüttler Km., dann Hofkm. in Merseburg. Die gehaltvollen Orch.lieder Th.s (weltliche Arien und Canzonetten, 1667) lassen den Verlust seiner dtsch. Singspiele doppelt bedauern. Auch als Meister der Kantate und geistlichen Musik (Passion von 1673, Neudruck 1903 in DDT XVII) hat Th. Treffliches geleistet. Neudruck einer Missa brevis von Gerber in Blumes Chorwerk, ein Lied in Mosers Alten Meistern. – Lit.: Fr. Zelle, J. Th. und N. A. Strungk, 1891; W. Maxton, Johann Th., Diss. Tübingen 1926.

Thema, Haupt- und Grundgedanke (Einfall) eines Tonwerks, vielfach motivisch untergeteilt. Thematische Arbeit heißt die kompositorische Verarbeitung u. → »Durchführung« von Themen bzw. Themenbestandteilen.

Theorbe, ital. tiorba, große, nach ihrem Erfinder (?) benannte Baßlaute der Barockepoche mit zwei Wirbelkästen, 14 bis 16 Saiten und Bordunsaiten.

Thibaut, Justus (1774–1840), bekannter dtsch. Rechtslehrer, trat in seinen Heidelberger Musikabenden und bes. in seiner Schrift Über Reinheit der Tonkunst (1825 und spätere Auflagen) für das Wiederaufleben der älteren Tonkunst von Palestrina zu den großen Meistern der Barockepoche ein.

Thiel, Karl, geb. 1862, studierte in Berlin, bes. bei → Bargiel, leitete den Madrigalchor des Berliner Kirchenmusikalischen Instituts, war von 1922 bis 1927 Dir. der Akad. für Kirchen- und Schulmusik und später der Regensburger KM.schule. Außer zahlreichen kirchenmusikalischen Kompos.en gab er Bearbeitungen von Volksliedern und älterer Chormusik heraus.

Thomas, Ambroise, geb. 1811 in Metz, gest. 1896, Schüler des Pariser Cons., debütierte 2 Jahre nach Erlangung des Rompreises mit La double Échelle (1834) in der komischen Oper, wo seine Opernerfolge sich mit Caïd (1849), Sommernachtstraum (1850) zu der bejubelten »Mignon« (1866) steigerten. Das liebenswürdige, mehr graziös-spielerische als tiefe Werk, das noch vor dem Tode seines Schöpfers an der Stätte seiner Erstaufführung die tausendste Wiederholung erlebte, wurde von den späteren Opern

– darunter Hamlet (1868), Françoise de Rimini (1882) in seiner Bühnenwirksamkeit nicht annähernd erreicht. Außer einigen Kirchenkompos.en schrieb Th. verschiedene Werke für Kammermusik. – Lit.: R. Brancour, Ambroise Th., 1914.

Thomas, Kurt, dtsch. Komp., geb. 1904 in Tönning, studierte am Leipziger Kons. (Hauptlehrer → Straube und → Grabner), wo er von 1925 als Theorielehrer tätig war, vor seiner Berufung als Prof. an die Berliner Hochschule (1934); 1939 Direktor des musischen Gymnasiums in Frankfurt a. M. T., ein Meister einer strenggezügelten Schreibweise, veröffentlichte u. a.: Markuspassion, Motetten, Weihnachtsoratorium, Kantaten(Goethe-Kantate), Kammermusik (Kl.trio, Streichqu., Vc.sonate, Fl.sonate), Orgelwerke, Lieder und Werke für Schulmusik (Spielmusik für Schülerorch., Schulkantate Das Schloß in Österreich).

Thuille, Ludwig, geb. 1861 zu Bozen (gest. 1907), Schüler von → J. Pembaur d. Ä. und → Rheinberger, seit 1883 Lehrer an der Münchner Akad. der Tonkunst, als Pädagoge wie als Komp. einer der Führer der Münchner Schule. Th.s Tonsprache zeichnet sich durch urmusikantische Frische und einen damals noch unverbrauchten harmonischen und modulatorischen Reiz und Reichtum aus. Den dtsch. Märchenton traf er – wie nur noch Humperdinck neben ihm – in seinen mehr für die Freiluftbühne als für einen Opernhausrahmen empfundenen Opern »Lobetanz« und »Gugeline«. Wertvoll sind neben der romantischen Ouvertüre zu der Oper Theuerdanck bes. seine zahlreichen Lieder und Kammermusikwerke (Kl.trio, 2 Streichquart.e, Sextett, Kl.quint.). Mit R. Louis veröffentlichte er eine sehr bekannt gewordene Harmonielehre, 1907 (Neubearbeitung von W. Courvoisier). – Lit.: Fr. Munter, Ludwig Th., 1922.

Tichatschek, Joseph Alois (1807 bis 1886), war als Heldentenor der Dresdner Oper, an der er von 1838 bis 1872 wirkte, → Wagners erster Rienzi und Tannhäuser, ein von dem Komp.en bes. als »rhythmisches Gesangsgenie« hochgeschätzter Künstler und Freund. – Lit.: M. Fürstenau, Joseph T., 1868.

Tieffenbrucker, Kaspar (1514 bis 1571), berühmter dtsch., bei Füssen am Lech geborener Geigen- und Lautenmacher.

Tiessen, Heinz, geb. 1887 zu Königsberg, studierte in Berlin, wo er als Musikschriftsteller und Dir. tätig ist, seit 1925 Prof. an der Hochschule für Musik. Er schrieb als ein trotz gelegentlicher Vorstöße zum Expressionismus gemäßigter Modernist u. a. zwei Sinfonien und andere Orch.-werke (Ibsenfeier, Totentanzsuite, Tanzdrama Salambo), mehrere Chorwerke (Frühlingsmysterien), Kammermusik und Lieder.

Tietgen, Heinz, geb. 1881 in Tanger, seit 1907 Intendant an den Bühnen zu Trier, Saarbrücken, Breslau, Berlin (Städt. Oper), 1927 Generalintendant der preuß. Staatstheater in Berlin. T. ist Mitglied der Reichskulturkammer u. Senator der Akad. der Künste, sowie seit 1936 auch preuß. Staatsrat.

Timpani, ital., Pauken.

Tinctoris, Johannes, um 1446 in Poperinghe (Flandern) geboren,

von 1475 bis 1487 Hofkm. Ferdinands von Aragonien in Neapel, gest. 1511, schrieb mehrere Musiktraktate, so das erste Musiklexikon (Terminorum mus. diffinitorium), ferner De inventione et usu mus. (Neudruck in → Coussemakers Scriptores IV). Von seinen kirchlichen und weltlichen Kompos.en (Chansons) ist wenig erhalten. Neudruck einer Motette in J. Wolfs Sing- und Spielmusik. – Lit.: Ch. van den Borren, Johannes T., 1931.

Tinel, Edgar (1854–1912), belg. Komp. aus der Schule von Kufferath und → Fr. Gevaert, dessen Nachfolger als Direktor des Brüsseler Kons. er gewesen ist. T. war vorwiegend Vokalkomp., Schöpfer großer Opern (Godoleva, Katharina) und Chorwerke. Den bedeutendsten Erfolg errang sein Oratorium Franziskus (1888), das ihn von seiner besten Seite zeigt. »Hier ist T. echter Flame und im Schildern fröhlichen Gesellenlebens mit Tanz und Reigenliedern so weltlich und volkstümlich, wie es nur irgend → Benoit (bewußter Flame) in der Schelde und im Rhein hat sein können« (A. Schering). – Lit.: P. Tinel, Edgar T., 1922.

Toch, Ernst, geb. 1887 in Wien, jüd. Musikschriftsteller und Komponist von Opern, Sinfonien, Kammermusik, Konz. u. Liedern.

Tokkata (ital. von toccare = berühren, anschlagen), eine wichtige Formverfestigung des improvisierenden Spiels auf Tasteninstr.-ten, die aber auch mehrfach von den Entwicklungslinien der Fugenformen (→ Fuge) berührt wurde (bei Frescobaldi, → Buxtehude u. a.). – Lit.: E. Valentin, Die Entwicklung der T. im 17. und 18. Jht. bis Bach, Diss. München 1928 (erschienen 1930); E. Kaller, Liber Organi, T.en des 17. und 18. Jhts. (Schott); auch alle Formenlehren.

Ton. Der T. gehört als Grundmaterial der Musik allen ihren Einzelgebieten an. Reine Töne, d. h. die akustischen Vorgänge der Sinusschwingungen, wie sie Stimmgabeln, angestrichene Gläser usw. hervorbringen, sind für die Musik von untergeordneter Bedeutung gegenüber den T.-zusammensetzungen bzw. Verbindungen der Klänge (Dreiklänge, Akkorde). S. auch Klang, Klangfarbe, Akustik.

Tonalität, der zuerst von dem Belgier Fr. J. Fétis aufgestellte tonartliche Einheitsbegriff, die Zurückführung der harmonischen Entwicklung im Tonartbereich auf die Zentrale des Tonikadreiklangs (→ Tonika). Der Begriff der T., der zu einer außerordentlichen Klärung und Vereinfachung der harmonischen Vorstellungen und des harmonischen Denkens führte, wird in übertragenem Sinne auch da angewandt, wo etwa in Tonfolgen rein melodischer Musik zentrale Beziehungsmittelpunkte (Wiederholungstöne, → Repercussa) vorhanden sind.

Tonart, ein im Laufe der Musikentwicklung sehr veränderlicher Begriff. Die sog. griech. T.en – die Oktavgattungen – sind ebensowenig T.en in unserem heutigen Verstande wie die → Kirchentonarten. Denn beide T.kreise unterscheiden sich durch die hier bei jeder Skala verschiedene Stufenfolge der Töne (Intervalle). Die T.en unserer harmonischen Musik aber sind nur als Dur- bzw. Moll-T.en grundsätzlich verschieden, im Dur- und Moll-

kreise aber jeweils gleich gebaut (→ Transpositionen der gleichen T.konstruktion auf andere Tonstufen).

Tonartencharakteristik. Es ist eine vielerörterte Frage, ob der verschiedene Ausdruckscharakter, den das Griechentum seinen Oktavgattungen und das Mittelalter seinen Tonarten zusprach, auch den grundsätzlich gleich gebauten Tonarten der gleichschwebenden → Stimmung zuerkannt werden kann. Bekannte Verfechter einer solchen Möglichkeit waren → Beethoven, → D. Schubart, → E. T. A. Hoffmann, → Schumann. »Daß durch die Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Kompos. in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird und daß daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, ist ausgemacht. Man spiele z. B. den ‚Sehnsuchtswalzer' in a-dur oder den ‚Jungfernchor' in h-dur! Die neue Tonart wird etwas Gefühlswidriges haben, weil die Normalstimmung, die jene Stücke erzeugte, sich gleichsam in einem fremden Kreis erhalten soll« (R. Schumann). Vertreter der Akustik sind solcher Auffassung der Musiker oft entgegengetreten, und jüngst erklärt wieder der Engländer Jeans (Die Musik und ihre physikalischen Grundlagen, dtsch. Ausg. 1938), daß »das Ganze auf subjektiver Einbildung« beruhe. Aber schon → Helmholtz war hier vorsichtiger, und – mit Recht – davon überzeugt, daß z. B. bei den Kl.en und Saiteninstr.en entschieden ein verschiedener Charakter der Tonarten vorhanden sei (Lehre von den Tonempfindungen, 16. Abschnitt). – Lit.: R. Henning, Der Charakter der Tonarten, 1897; H. Stephani, Der Charakter der Tonarten, 1923; H. Beckh, Vom geistigen Wesen der Tonarten, 1932.

Tonfilm. Die heutigen Hauptverfahren bei der Aufnahme des T.s sind das Intensitäts- und das Amplitudenverfahren. »Bei dem Intensitätsverfahren werden die Sprechströme zur Steuerung eines elektrooptischen Gerätes, einer Kerr-Zelle, benutzt, deren Lichtdurchlässigkeit im Takt der angelegten Spannung schwankt. Das ergibt auf dem Film durchgehend Querstreifen verschiedener Schwärzung, die ‚Sprossenschrift'. Beim Amplitudenverfahren wird ein elektrodynamisches oder elektromagnetisches Spiegelschleifengerät vom Sprechstrom erregt. Hierbei wird nur ein Teil des Films geschwärzt, der um so größer ist, je größer die Amplituden sind. Es entsteht die ‚Zackenschrift' ... Durch den Kunstgriff, unbelichtete Stellen des Films abzudecken, kann man erheblich größere Intensitätsmodulationen erreichen. Durch ähnliche Mittel kann weiter bei dem sogenannten ‚Klartonverfahren' eine starke Herabsetzung der unvermeidlichen Störgeräusche erreicht werden. Bei der Wiedergabe wird der Film von einer konstanten Lichtquelle durchleuchtet. Das durch den vorbeigleitenden Film gesteuerte Licht fällt auf eine Photozelle. Dadurch entstehen Wechselspannungen, die nach hinreichender Verstärkung einem Lautsprecher zugeführt werden« (W. Backhaus, Über den Stand der Forschung auf dem Gebiete der physikalischen Akustik, AfMF 1937, Heft 2).

Der Aufgabenkreis des Tonfilms ist außerordentlich weit und reicht, musikalisch gesehen, von der »Begleitmusik« der verschiedensten Arten bis zu Filmoperette und Filmoper. Die Probleme der Tonfilmmusik beginnen dort, wo die Musik mehr sein will und mehr geben will als nur stimmungfördernde Untermalung. Wahre Tonfilmmusik muß über den Standpunkt einer »Hilfskunst« hinausstreben und soll sich – Schillerisch gesprochen – einen wesentlichen Anteil an der »Vorstellung zum Ganzen« sichern, die der Tonfilm geben will. Dagegen ist die Verwendung von Tonwerken der großen Meister (Bach als Filmkomponist in »Heimat« nach Sudermann !) abzulehnen. Zeitgenössische Komponisten von T.-Musik: Huppertz, Schmalstich, Windt (Olympiafilm 1936), Kreuder, Meisel, Stolz, Zeller u. andere. – Lit.: W. Martini, Die T.technik, 1933; H. Kotte, Die Technik des T.s, Zeitschrift des Ver. dtsch. Ingenieure, Bd. 76, 1932; Die Rundfunk- und T.technik, hrsg. von Wilh. Lehmann, 1935.

Tongeschlecht, Bezeichnung für den Dur-Moll-Gegensatz in der neueren harmonischen Musik.

Tonhöhe, die von der Schwingungszahl abhängige Stellung bzw. Lage der Töne. S. auch Akustik.

Tonika, Grundstufe (erste Stufe) der Tonart sowie der auf ihr beruhende Dreiklang.

Tonika - Do, in England als Tonic solfa von J. Hullah und → J. Curwen aufgebrachte, in Deutschland von Agnes Hundoegger (1858–1927) eingeführte Methode, die die Solmisationssilben do re mi fa sol la ti (statt si) mit Handzeichen (Tonika = geballte Faust, Terz = waagerechte Hand, Quint = senkrechte Hand usw.) verbindet. – Lit.: A. Hundoegger, Leitfaden der T.-D.-lehre, 1897 u. später; Kurt Hasse, Die T-.D.-lehre als Grundlage moderner Musikerziehung, 1931. S. auch Tonwort.

Tonleiter, eine Stufenfolge von Tönen, deren Zahl und Abstand in verschiedenen Zeiten und Kulturen voneinander verschieden ist. Die Bildung von T.n ist von mehreren Tatsachen abhängig, so von der Anzahl der als Material überhaupt zur Verfügung stehenden Töne (Materialleitern), von dem Gebrauch bestimmter Töne und Tonstufen (Gebrauchsleitern), und von der Stimmung der mit festen Tönen versehenen Instrumente (Instrumentalleitern). Die T.n unserer heutigen Musik sind die tongeschlechtlich verschiedenen Dur- und Moll-T.n (Durtonleiter: c d e f g a h c. Molltonleiter: a h c d e f (♯) g (♯) a [→ Moll]). Die sog. chromatische T. ist dagegen keine den beiden Grundtonleitern gleichstehende selbständige Skala, sondern nur eine durch Veränderung der diatonischen Tonstufen entstandene Ableitung.

Tonmalerei → Programmusik.

Tonpsychologie → Psychologie der Musik.

Tonschluß → Kadenz.

Tonsystem heißt die einheitliche Zusammenfassung und Ordnung des Tonmaterials. Unendlich groß ist die Reihe der T.e von den von primitiven Instr.en abgeleiteten oder durch Mystizismus entstandenen Frühsystemen bis zur mathematischen Logik unseres temperierten Systems. Scharf voneinander zu scheiden sind die auf

dem Tonabstand beruhenden rein melodischen Stufensysteme von den auf der vertikalen Tonverbindung beruhenden Zusammenklangsystemen. Bei diesen bestehen wiederum Grundunterschiede zwischen den nicht harmonischen Mehrstimmigkeitssystemen (Heterophone Systeme [→ Heterophonie], mittelalterliches → Organum, → Discantus usw.) und den auf der Konsonanz der Terz beruhenden Harmoniesystemen (System der ungleichschwebenden und der gleichschwebenden Temperatur, System der reinen Stimmung). – Lit. unter Akustik, Stimmung (Temperatur), Vergleichende (systematische) Musikwissenschaft.

Tonwort → Solmisation, → Eitz, → Tonika-Do.

Torelli, Giuseppe (um 1650 bis 1708), ital. Violinist und Komp., war auch in Deutschland, vor allem in Wien und als Hofkm. in Ansbach von 1698 bis 1699 tätig. T., der alle wichtigen Instrumentalgattungen seiner Zeit pflegte (Triosonaten op. 1, Sinfonien op. 3 und 4), ist eine Größe auf dem Gebiete des großen (Concerto grosso) wie des von ihm mitgeschaffenen Solo-Konz.s (V.konz.). Neudruck: Konzert und Sonate in Wasielewski, Instrumentalsätze des 16. und 17. Jhts., Konz. aus Concerti mus. a 4 op. 6, hrsg. von H. Engel in Nagels Arch. Nr. 70. – Lit.: A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonz.es, 1905; H. Engel, Instrumentalkonz., 1932.

Torri, Pietro (um 1665–1737), ital., seit 1689 (Organist, dann Kammermusikdir. und seit 1732 Hofkm.) in München lebender Komp., gab bes. dem Münchner Opernbarock mit seinen 26 Bühnenwerken seine Prägung. Ausgewählte Werke in DTB XIX bis XX.

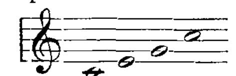
tosto, ital., geschwind.

Traëtta, Tommaso, geb. 1727 zu Bitonto (Italien), Schüler → Durantes, war von 1758 bis 1765 Hofkm. in Parma und von 1768 bis 1774 Hofkomp. der Kaiserin Katharina II. in Petersburg (gest. 1779). T. gehört zu den Charakterköpfen der ital. Oper zwischen → Hasse und → Gluck als ein einfallsreicher Komp., der dem Dramatischen in der Oper einen hohen Auftrieb gab. Allerdings zog er hier nicht die letzte Konsequenz der völligen Sprengung der alten Opernform, die er Gluck überließ. Seine Hauptopern eines erneuerten Griechentums auf der Opernbühne sind: Iphigenie auf Tauris (Wien 1763, nicht 1758!), Sophonisbe (1762), Antigona (1772). Auch als Buffokomp., auf den schon H. Abert wieder aufmerksam machte, hat er Bedeutendes geleistet (Serve rivali, 1768; Cavaliere errante, 1778). Auswahl seiner Opern in DTB XIV, 1 und XVII.

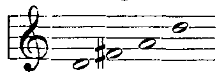
tranquillo, ital., ruhig.

transponieren nennt man die Versetzung eines Tonsatzes in eine andere als die ursprüngliche Tonart. Die Töne transponierender Instr.e (z. B. Hörner, Tr.n, Klar.n, Englisch Horn, Tuben usw.) klingen anders, als sie geschrieben werden.

Trompete in D:



Wirklicher Klang:



Trapp, Max, 1887 in Berlin geborener Komp., wo er bei → Dohnányi und → Juon studierte, Prof. an der Hochschule für Musik und seit 1934 Vorsteher einer Meisterklasse an der Akad. der Künste. T., dessen Schwerpunkt in seinem form- und ausdrucksstarken instrumentalen Schaffen liegt, schrieb u. a.: 4 Sinfonien, sinfonische Suite, mehrere Konz.e (Kl.-, V.konz.e), viel Kammermusik (3 Kl.quart.e, Kl.quint., Streichqu.e), Kl.werke (Variationen, Rhapsodie für vier Hände, Sonatine usw.), Lieder.

Tremolo (ital. = Zittern), eine in Deutschland als »Bebung« bezeichnete vielgebrauchte Verzierungsmanier für Gesang (hier als sog. »gehauchte Tonwiederholung«) und für Instr.e. Das Streichertremolo war einer der neuartigen dramatischen Effekte in → Monteverdis Combattimento. Auch bei der Orgel spielt das durch einen besonderen Registerzug, den sog. Tremulanten, erzielte T. eine Rolle (tremulierende Register).

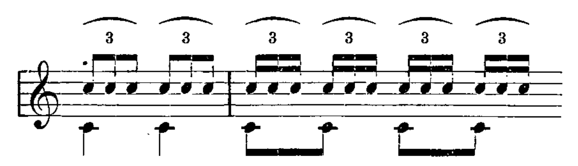
Triangel, Schlaginstr., ein dreieckig geformter Stahlrundstab, der mit einem Metallstück angeschlagen wird.

Tricinium, alte Bezeichnung eines Tonsatzes für 3 St.n.

Triller, eine in allen Musikstilen bekannte Verzierung, besteht in der wiederholten schnellen Abwechslung der Hauptnote mit der oberen (seltener unteren) benachbarten Nebennote. Die Bezeichnungen des oft noch mit anderen Verzierungen verbundenen T.s sind in einzelnen Musikepochen sehr verschieden. In der neueren Musik hat sich nur der durch die Abkürzung *tr* geforderte T. erhalten.

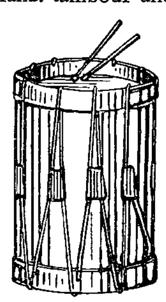
Trio, ital., Tonstück für drei Ausführende (Streichtrio, Kl.-trio usw.). Bei der T.sonate der Generalbaßzeit wurde das den Kl.baß verstärkende (vierte) Streichinstr. in der Zählung nicht mit berücksichtigt.

Triole, dreizeitige Teilung von zweizeitigen Notenwerten:



Tritonus, lat., das aus drei Ganztönen bestehende Intervall der übermäßigen Quarte, z. B. c–fis, in der sog. strengen Schreibart als unsanglicher Tonschritt verboten.

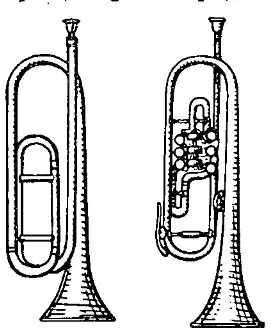
Trommel (ital. cassa und tamburo, franz. tambour und caisse,


Rührtrommel

engl. drum), altes Schlaginstr., dessen Holzzylinder auf beiden

Seiten mit Kalbfell bespannt ist. Die Spannung des an einem Reifen befestigten Felles erfolgte früher durch Schnüre, später durch Schraubvorrichtung. Haupttrommelarten: Die große, sog. türkische T., die mit einem Klöppel mit Lederkopf geschlagen wird; die als Landsknechtstrommel bekannte lange Roll- und Rührtrommel; die kleinen, mit Schnarrsaiten versehenen Militärtrommeln.

Trompete (ital. tromba, franz. trompette, engl. trumpet), als



Naturtrompete Ventiltrompete
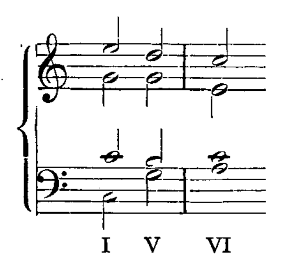
röm. → Tuba und mittelalterliche Busine ein Blasinstr. mit langgestreckter gerader Röhre, der man im 15. Jht. zunächst S-förmige Biegung gab, bis sie um 1500 ihre noch jetzt gültige Form schon erreichte. Die T. durchlief dieselbe Entwicklung vom Instr., dem zunächst nur seine natürlichen Obertöne zur Verfügung standen (Naturtrompete), über die mit Setzstücken oder Bögen ausgestatteten sog. Inventionstrompeten und andere Zwischenstufen, wie das Horn (→ Hörner). Nach einigen Vorversuchen wurde 1813 die Ventiltrompete erfunden, die schon um 1830 in der europäisch. Militärmusik allgemein im Gebrauch war (→ Militärmusik). T.schulen, hrsg. von Kosleck, Hofmann, Gumbert u. a. – Lit.: H. Eichborn, Die T. in alter und neuer Zeit, 1881; Derselbe, Das alte Klarinblasen auf T.n, 1895; vgl. auch die Literatur unter Instrumentenkunde.

troppo, ital., zu viel, zu sehr.

Troubadours (provenzalisch trobador, nordfranz. trouvère). Die T.s boten mit ihren musikalischen Helfern, den Jongleurs, in der Zeit vom 11. bis 14. Jht. wie der dtsch. Minnegesang die Gipfelkunst des spätmittelalterlichen Worttonkunstwerkes. Ihre dichterischen Hauptformen sind außer epischen Gesängen (chansons d'histoire) Sirventes (Schmäh- und Rügelieder), Pastourellen, Tenzonen, Jeux-partis (Streitlieder), Tanzlieder (Estampies, Danses royales), Abend- und Morgenlieder u. a. Speziell musikalische Formen sind → Ballade, Lai, → Rondeau, Rotrouenge, → Virelai. Die von span. Seite behaupteten Zusammenhänge der T.-kunst mit der arab. Musik sind bes. von dtsch. Seite bestritten (Fr. Gennrich, Zur Ursprungsfrage des Minnesangs, Dt. Vj. 1929). Dagegen sind gerade bei den frühen T.s Bertran de Born, Bernart von Ventadorn, Marcabru, Jaufré Rudel u. a. Verbindungen mit den Konstruktionsgesetzen der → Sequenzen nachgewiesen worden. Sammelwerke: Le Chansonnier de St. Germain (Neudruck Paris 1892), Chansonnier de l'Arsénal (Paris 1909ff.). u. a. – Lit.: Fr. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, 1921; Derselbe, Formenlehre des mittelalterlichen

Liedes, 1932; J. B. Beck, Die Melodien der T.s, 1908; Derselbe, La mus. des T.s, Paris 1910; P. Aubry, T.s et Trouvères, 1909; J. Anglade, Les T.s, Paris 1922.

Trugschluß heißt der den »Ganz«-Schluß verzögernde Eintritt der auf der 6. Tonstufe stehenden Paralleltonart:



Trumscheit, auch Marinetrompete (ital. tromba marina, engl. trumpet marin) genanntes, primitives, schon im Mittelalter gebrauchtes Streichinstr. Es hat einen langen schmalen, keilförmigen Resonanzkasten, über den von dem am oberen Ende befestigten Wirbelkasten aus die eine zum Streichen bestimmte Saite und häufig noch 1 bis 3 Nebensaiten (mitklingende Bordunsaiten) gespannt sind. Das scharfklingende Instr. hat sich in Finnland bis heute erhalten (vgl. Fr. Bose, Typen der Volksmusik in Karelien, AfMF 1938). – Lit.: P. Garnault, La trompette marine, 1926.

Trunk, Richard, geb. 1879 zu Tauberbischofsheim, studierte bei I. Knorr und an der Akad. der Tonkunst in München, wo er bis 1912 als Musikkritiker und Dir. tätig war. Nach kurzer Wirksamkeit in Amerika (Dir. des G.V. Arion in New York) wurde er als Dir. des Kölner Männergesangvereins und Direktor der Rhein. Musikschule nach Köln berufen. 1934 übernahm er als Nachfolger S. v. Hauseggers die Präsidentschaft der Münchner Akad. der Tonkunst. T. ist einer der feinsinnigsten Lyriker seiner süddtsch. Generation (mehr als 100 Lieder), wie auch ein bemerkenswerter, wirkungssicherer Chorkomp. (Von der Vergänglichkeit, Du mein Deutschland, Feier der neuen Front). Außerdem Kammermusik (Serenade für Streicher, Kl.quint.), Operette (Herzdame), Orch.groteske (Walpurgisnacht) u. a.

Tschaikowski, Peter Iljitsch (1840–1893), russ. Komp., studierte zuerst Rechts- und Finanzwissenschaft und ging nach mehrjähriger Arbeit im Finanzministerium zum Studium der Musik am Petersburger Kons. über. Außer einer 12jährigen Wirksamkeit als Lehrer am Kons. zu Moskau und gelegentlicher Dirigententätigkeit lebte T., gesichert durch Renten des Zaren und seiner Freundin Frau v. Meck, nur seinem Schaffen. Es ist reich und mannigfaltig, umfaßt u. a. 7 Sinfonien, darunter als bekannteste die Pathétique (Nr. 6), sinfonische Dichtungen und viele Ouvertüren, 10 Opern (Hauptwerke: Eugen Onegin, Pique Dame), die Ballette Der Schwanensee, Dornröschen, Nußknacker, ferner 3 Kl.konz.e, ein V.konz., 3 Streichqu.e, ein Kl.trio und ein Streichsextett, viele Kl.-werke, Chöre und Lieder. Außerdem eine Harmonielehre (dtsch. Ausgabe 1899) und Musikalische Schriften (dtsch. von Stümcke 1900).

Der rechten Würdigung des Komp.en T. hat die unleugbare

Ungleichwertigkeit seines mit vielen schwachen Gelegenheitswerken durchsetzten Schaffens ebenso geschadet wie der ewige Vergleich mit → Mussorgski und der neuruss. Schule. Dort bei Mussorgski – nach T.s eigenen Worten – das Neue und die »unverbrauchte Kraft«, hier bei T. der größere Einfallsreichtum und das bedeutendere, solidere kompositionstechnische Können. Mit dem Ausspruch gegenüber Frau von Meck über die Tonsprache des genialen Neurussen: »Sie ist nicht schön« hat T. eine unübersteigbare Scheidewand gegenüber der Kunst eines Mussorgski aufgerichtet. Soweit er – und er tut es auch – urrussische Sehnsüchte in Musik zum Erklingen bringt und aus dem Tonschatz seines Volkes schöpft und gestaltet, geschieht es in diesen von ihm als notwendig erkannten Grenzen des »Schönen« und der klaren Form. – Lit.: Modest Tschaikowski, Das Leben P. I. T.s, 1900–1902; I. Knorr, Tschaikowski, 1900; N. van der Pals, P. T., 1940.

Tuba, röm. Blechinstr.; über die neueren Tuben s. Hörner.

Türk, Daniel Gottlob (1756 bis 1813), Schüler von → Homilius und → J. A. Hiller, wirkte von 1778 bis 1806 als Prof. und Universitätsmusikdirektor an der Universität Halle, angesehener Theoretiker (Anweisung zum Generalbaßspielen [1791 und spätere Auflagen], Von den wichtigen Pflichten eines Organisten) und als Kl.- und Liederkomp. ein achtbarer Mittelmeister (Kl.-stücke zu 4 Händen, 1933 bei Schott). – Lit.: Gleenewinkel, G. T. und das Hallesche Musikleben seiner Zeit, Diss. Halle 1909.

Türkische Musik → Janitscharenmusik. – Lit. zur T. M.: E. Borrel, La musique turque, Rev. de musicologie 1922/1923; Derselbe, Contrib. à la bibliogr. de la mus. turque au 20e siècle, Paris 1928.

Tuma, Franz (1704–1774), dtsch.-böhm. Komp. aus der Schule von → Czernohorsky und → Fux in Wien, Kammerkomp. und seit 1741 Km. der Kaiserin Elisabeth Christine, der Mutter Maria Theresias, bedeutender Gambenvirtuose und -komp. (Sinfonien, Kl.sonaten, KM.). Auswahl seiner Kompos.en hrsg. von O. Schmid (Breitkopf & Härtel).

Tunder, Franz, 1614 auf der Insel Fehmarn geborener Komp. und Organist, als Lübecker Marienkirchenorganist der Vorgänger → Buxtehudes. In seinen Kantaten, von denen in DDT III eine Auswahl vorliegt, zeigt T. sich als einer der besten, Kraft wie Zartheit gleich meisternden Künstler des norddtsch. Musikbarocks. Neuausgabe von Präludien und Fugen durch R. Buchmayer (1927); mehrere Kompos.en in Seifferts Sammlung Organum. – Lit.: W. Stahl, F. T. und D. Buxtehude, AfMW 1926; J. Hennings, Tunderiana, Lübeck 1934.

Turmmusik → Abblasen.

tutti, ital., alle; Chor bzw. Orch. gegenüber dem Solo.

Tyrolienne, franz., ländlerartiger, dreizeitiger Tanz, Stilisierung von Tiroler Tanzliedern und Tänzen.

U

Überblasen heißt das den Klang verstärkende Hervorbringen der über dem Grundton liegenden

Obertöne. Die Instr.e, bei denen nur die geradzahligen Obertöne überblasen werden, nennt man oktavierende, die bei denen von der Duodezime an die ungeradzahligen angeblasen werden, quintierende.

Übermäßig heißen in der Musiklehre die um einen chromatischen Halbton vergrößerten reinen und großen Intervalle, z. B. c–cis = übermäßige Prim, c–dis = übermäßige Sekund, c–eis = übermäßige Terz usw. Übermäßige Akkorde sind u. a. der übermäßige Quintsextakkord,



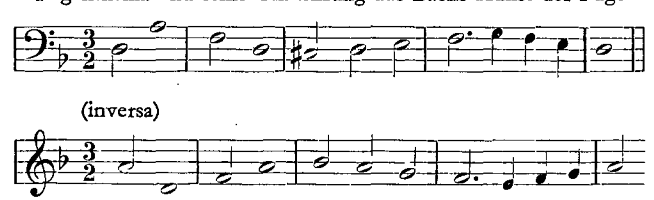
der übermäßige Terzquartsextakkord



des Lohengrin mehrere musikalische Schriften, von denen eine Auswahl 1913 erschienen ist (Bosse, Regensburg). Seine Kompos.en (Sinfonien, Kammermusik) sind nicht in die Öffentlichkeit gedrungen. Vgl. R. Wagner, Briefe an Th. U., 1888.

Umkehrung ist die in der Musik sehr häufige Vertauschung der oberen und unteren Lage von Tönen, Motiven, Themen usw. Bei der U. der Intervalle werden Sekund zu Septime, Terz zu Sext, Quint zu Quart, alle großen Intervalle zu kleinen, alle kleinen zu großen, übermäßige zu verminderten und verminderte zu übermäßigen. Über die U. der Akkorde (Sext-, Quartsext- usw. Akkord) s. Septimenakkord. Eine große Bedeutung hat die U. in der kontrapunktischen und bes. in der fugierten Schreibart (Fuga per contrariam):

Fugenthema und seine Umkehrung aus Bachs Kunst der Fuge



Übungsstück, zur Erlangung bestimmter spieltechn. Fähigkeiten, zumeist als → Etüde bezeichnet.

Uhlig, Theodor (1822–1853), Musikschriftsteller und Komp., einer der treuesten Freunde Wagners aus der Dresdner Epoche (U. war Geiger in der von Wagner geleiteten Dresdner Kapelle). Er verfaßte außer dem Kl.A.

Umlauff, Ignaz (1746–1796), Dir. des von Kaiser Joseph II. in Wien begründeten dtsch. Nationalsingspiels und seit 1789 Unterkm. der Hofkapelle. Mit seinem Bergknappen begann 1778 die kurze Glanzzeit des Nationalsingspiels (außerdem die Singspiele Der dtsch. Grenadier, Der Faßbinder, Das Irrlicht, Die schöne Schusterin). Neu-

druck der Bergknappen in DTÖ XVIII, 1.

Ungarische Musik. Die alte ungar. Musikgeschichte ist vorerst nur in Einzelerscheinungen zu übersehen, wie dem Wirken des großen Lautenisten Valentin Bakfark (1517 –1576, Monographie von Gombosi, 1925) sowie in den »epischen« und Chorgesängen des 16./18. Jhts. »Die ungar. Volksmusikkultur ist in ihrem tiefsten Wesen eine Kultur, die in mündlicher Überlieferung fortlebt, ebenso wie die altgriech. Musik der Antike, die kirchliche Musik des Frühchristentums und fast die gesamte Musik der orientalischen Kulturvölker, vielleicht mit Ausnahme Chinas. Die gelegentlichen Aufzeichnungen U.r M. vom 16. bis 18. Jht. (epischer Gesang usw.) blieben immer vereinzelte Anregungen, welche in ihrer geschichtlichen Abfolge kein organisches Ganzes bilden . . . Der Melodiestil dieses Materials (pentatonische Leiter, verbunden mit gewissen Grundsätzen des Melodiebaues und der Strophenbildung) hat in der gesamten europäischen Musikgeschichte keine Analogie. Die nächsten Entsprechungen finden sich bei einzelnen Völkern der Wolgagegend (Tscheremissen) und bei rasseverwandten Völkern östlich des Urals (Ostjaken), also in Kulturen, welche mit dem Ungartum seit der Völkerwanderungszeit in Berührung gekommen sind« (D. von Bartha, Die neue musikwissenschaftliche Forschung in Ungarn, AfMF 1937, Heft 1).
Vertreten als führende Musiker ihrer Generationen die → J. Hubay, A. Szendy und → E. v. Dohnányi u. a. in ihren Beziehungen zur ungar. Nationalmusik den Standpunkt des vergangenen Jahrhunderts, so stehen → Béla Bartók und → Soltán Kodály ganz auf der Gegenseite, als schöpferische Musiker wie als erfolgreiche Erschließer der wahren und echten Volksmusik ihrer Heimat. Eine besondere Kennzeichnung verdient die im 19. Jht. in die Erscheinung tretende Verbunkos-Musik (ursprünglich Musik, die bei der »Werbung« von Soldaten gesungen und gespielt wurde), die sich nach neueren Untersuchungen als ein bunt zusammengewürfeltes Stilgemisch erwiesen hat. Die Zigeuner sind mit ihrer improvisierenden und rhapsodischen Vortragsart die Vermittler der Verbunkos-Musik an die Welt gewesen und haben ihr die von zahlreichen Komp.en, wie Brahms, Liszt usw., benutzten »Ungarismen« zugetragen. Sie haben dadurch die irrige Vorstellung einer eigenständigen Zigeunermusik erweckt, die es nicht gibt, die vielmehr im Grunde immer nur U M. ist. – Lit.: O. Gombosi, Die ältesten Denkmäler ungar. Volksmusik, 1931; B. Szabolcsi, Probleme der altungar. Musikgeschichte, ZfMW VII und VIII; Derselbe, Die epischen Melodien des 16. Jhts. 1931; D. Jarosy, Entwicklung der ungar. KM., Kongreßbericht Wien 1927; G. Schünemann, Ungar. Motive in der dtsch. Musik, Ungar. Jb. 1924; B. Bartók, Das ungar. Volkslied, 1925; D. v. Bartha, Die ungar. Melodien des 18. Jhts., 1935; Z. Górdonyi, Die ungar. Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken von Fr. Liszt, Berlin 1931; E. Major, Die Beziehungen zwischen ungar. Volksmusik und volkstümlicher Liedmusik, 1930; Bartók, Zi-

geunermusik? Ungar. Musik?, 1931; J. Kramer, Das dtsch. Volkslied in Ungarn, 1933.
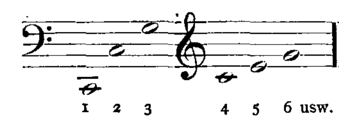
Unger, Hermann, geb. 1886 zu Kamenz, studierte Altphilologie und Musik in München (Dr. phil.) und war von 1911 bis 1913 Schüler → Max Regers in Meiningen. Nach Rückkehr aus dem Kriege wurde er Prof. an der Musikhochschule in Köln (seit 1936 stellv. Direktor) und Lektor an der Universität. U., seit 1934 im Führerrat der dtsch. Komp.en und Musikbeauftragter der Stadt Köln, ist eine vielseitige, anregende Natur, als fleißiger Komp. ein gediegener Könner. Er schrieb u. a. für Orch.: Dtsch. Tänze op. 16, Bilder aus dem Orient op. 18, sinfonische Suite Jahreszeiten op. 26, Sinfonie op. 27, Konz. für großes Orch. op. 61, Vier Landschaften aus Faust II, Altdtsch. Suite op. 70, Altflämische Tänze für Streichorch. op. 71, im Schützengraben (Lersch, MCh. a cappella), Des dtsch. Volkes Erntelied (MCh.), Dem unbekannten Soldaten (Tenor und Orch.), Deutsche Werkhymne, die Kantaten für Sprecher, Chor mit Orch. Deutsche Lebensfreude op. 83 und Weihe des Feuers op. 84; ferner zahlreiche Kl.werke und Liedersammlungen. Musikalische Schriften: Musikalisches Laienbrevier (1920), M. Reger (1921), Musiktheoretische Laienfibel (1922), Musikgeschichte in Selbstzeugnissen (1928), Lebendige Musik in zwei Jahrtausenden (1941).

Ungleichschwebende Temperatur → Stimmung.

Unisono, all', ital., im Einklang.

Unterstimme, die tiefste St. einer mehrst. Kompos.

Untertöne, nach → H. Riemann die sich in spiegelbildlicher Umkehrung zu den → Obertönen nach unten erstreckende Tonreihe:





Altniederländ. Suite op. 77. Kammermusik: Streichtrio, Streichquart., Intr., Pass. und Doppelfuge für Streichquint., V.sonaten, 3 Musizierstücke für Geige und Kl. op. 72, 8 leichte Charakterst. f. Vc. u. Kl. op. 78. Orgel-, Kl.-, V.-konz. Opern: Der Zauberhandschuh, Richmodis von Aducht. Chorwerke: Hymne an das Leben op. 25, Altdtsch. Lieder (Gemischter Chor), Japan. Liederspiel (Gemischter Chor), Nächte

Auf dem Phänomen der → Obertöne und U. baute Riemann sein dualistisches Dur-Moll-System auf. Vgl. die Lit. unter Riemann und Stumpf.

Urhan, Christian (Chrétien), geb. 1790 in Montjoie bei Aachen, gest. 1845 zu Paris, wo er – Schüler von Lesueur und Bratschist im Baillot-Quartett – später als Soloviolinist der Großen Oper tätig war. Als Komp. von Kammermusik (bes. Streichquintette) und

Kl.musik ist U. ein feinsinniger Romantiker, der besondere Verdienste um die Wiedereinführung der → Viola d'amore hatte.

Urheberrecht, musikalisches, das ausschließliche Verfügungsrecht des Schöpfers des Tonwerkes über sein geistiges Eigentum, früher durch Privilegien, seit dem 18. Jht. gesetzlich geschützt (in England 1709, Frankreich 1793, Preußen 1794). Englische Copyright-Akte von 1842, Preuß. Allgemeines Landrecht von 1837, Norddtsch. Bundesgesetz v. 1870, Berner Konvention von 1886, Amerik.Copyright-Ges. von 1909. Durch die dtsch.en Urheberrechtsgesetze von 1901 und 1910 wurde das U. an Tonwerken in bezug auf Vervielfältigung und öffentliche Mitteilung geschützt. Unbedingt sind auch ohne Einwilligung des Urhebers Musikaufführungen (mit Ausnahme von Bühnenwerken mit Text) zulässig, wenn sie keinem gewerblichen Zweck dienen und kein Eintrittsgeld erhoben wird, ferner Aufführungen bei Volksfesten und Wohltätigkeitsfesten (Mitwirkende ohne Vergütung) und Vereinsveranstaltungen nur für Mitglieder. 1915 erfolgte die Gründung der Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema), deren Aufgabenkreis heute von der → Stagma verwaltet wird. Durch Gesetz vom 4. Juli 1933 wurde in Deutschland die Gesellschaft zur Verwertung musikalischer U.e (Stagma) als Mitglied der → Reichskulturkammer begründet, der (Durchführungsverordnung vom 15. Febr. 1934) das alleinige Recht der gewerbsmäßigen Vermittlung der öffentlichen Aufführungsrechte an tonkünstlerischen Werken übertragen wurde. – Lit.: Gast, Grundsätzliches zur Stellung der Reichskulturkammer im U., Arch. für Urheber-, Film- und Theater-Recht Bd. 8, Heft 5; Gloede, Reichskulturkammer und Urheberschutz, 1935; Schrieber, Das Recht der Reichskulturkammer, Berlin 1935/1936; Wachenfeld, Musikrecht; H. Erler, Das rechtliche Wesen der Reichskulturkammer, 1937; R. Hainville, Les droits de l'auteur sur son œuvre, Paris 1926; F. Heberlein, Das Aufführungsrecht im Schweiz. Bundesgesetz, Bern 1928; H. Heuberger, Das schweizerische U. an Werken der Tonkunst, Diss. Berlin 1929.

Urspruch, Anton (1850–1907), Komp. und Kl.pädagoge, studierte bei → I. Lachner, → Raff und → Liszt, war Lehrer am Hochschen Kons. zu Frankfurt und später am Raff-Kons. Er schrieb die gute komische Oper »Das Unmöglichste von allem« (1897), zahlreiche Chorwerke (Klopstocks Frühlingsfeier), eine Sinfonie, das Kl.konz. op. 9 und Kammermusik (Trio op. 12, Kl.-quint. op. 21).

ut, die erste Solmisationssilbe (bei den Romanen später durch do ersetzt) = Ton c.

Utendal, Alexander (um 1530 bis 1581), in Deutschland wirkender niederländ. Komp., war Hofmusiker, später Km. des Erzherzogs Ferdinand in Innsbruck, veröffentlichte gute KM. (Messen, Motetten, Psalmen) und treffliche Lieder (Fröhliche neue teutsche und franz. Lieder [1574 und später]). – Lit.: J. Lechthaler, Die kirchenmusikalischen Werke von U., Diss. Wien 1919.

V

V. Abkürzungen: für voces, lat., = Stimmen; Violine; v. s. = volti subito, ital., schnell umblättern.

Valentini, Giuseppe (geb. 1681), ital. Geiger und Komp. zahlreicher, zu seiner Zeit vielbeachteter Instrumentalwerke (12 Sinfonien 3st. op. 1, Bizarrerie op. 2, 12 Fantasie op. 3, 12 Concerti grossi zu 4–6 St.n, 12 Sonaten da camera usw.).

Variante, von → H. Riemann in die Musiktheorie eingeführte Bezeichnung der auf Veränderung der Terz (große statt kleiner und umgekehrt) beruhenden Einsetzung der Dur- für die Moll-Tonart bzw. dieser für jene.

Variation, lat., das Verändern eines Themas oder eines zumeist kurzen prägnanten Tonsatzes, kann grundsätzlich alle seine musikalischen Elemente erfassen. Je nach dem jeweils variierten Element spricht man von melodischer, harmonischer, rhythmischer usw. Variation. Die schlichtesten V.en sind die nur das melodische Gefüge ausschmückenden → Doubles, die schwierigsten und kompliziertesten die V.en, die das Thema entweder durch kontrapunktische oder motivisch-thematische Verarbeitung umgestalten und oft bei dieser Umgestaltung vollständig neue Formgebilde schaffen (z. B. → Kanon, → Fuge). Besondere V.formen sind die V.en über einem → »ostinaten« Baß (→ Chaconne, → Passacaglia). Die V. kommt sowohl als für sich bestehende Form vor, d. h. die V.sreihe bildet selbst eine Formeinheit, oder sie ist Glied einer zyklischen Form (→ Sonate, → Konzert, → Sinfonie). – Lit.: Alle Formen- und Kompositionslehren. Ferner: H. Viecenz, Über die allgemeinen Grundlagen der V.kunst mit besonderer Berücksichtigung Mozarts, Mozart-Jb. II, 1924; R. Greß, Die Entwicklung der Kl.-V. von A. Gabrieli bis zu Bach, 1929; V. Luithlen, Brahms' Werke in V.form, Stud. zur MW. 1927; P. Coenen, Max Regers V.schaffen, Diss. Berlin 1934.

Vaudeville (franz. Voix de ville = Stimmen der Stadt), das Liederspiel der »Forains«, der Schauspieler der Pariser Jahrmarktstheater (Théâtre de la foire), Ursprungsform der komischen Oper Frankreichs.

Vaughan, Williams Ralph, geb. 1872 zu Down Ampney, studierte zuerst in England, dann noch bei → M. Bruch und → M. Ravel, Organist und Kompos.-lehrer in Oxford und am Royal Coll. of mus. in London; verwertete seine ausgedehnten Volksliedforschungen ausgiebig in seinen Kompos.en (Chorwerke: A sea Symphony, Mystical Songs; Opern: Hugh the Drover; Orch.-Werke: Pastoral Symphonie, A London-Symphonie, Norfolk-Rhapsodie, In der Moorlandschaft; ferner Gesänge und Kammermusik).

Vecchi, Orazio (um 1550–1605), Domkm. zu Reggio, seit 1598 Hofkm. in seiner Vaterstadt Modena, hervorragender Madrigalkomp. und Verfasser von sehr bekannt gewordenen Madrigalkomödien (Il Amfiparnasso, 1597, Neuausgabe in Eitners Publ. 29 und bei Torchi Bd. IV, Veglie di Siena 1604), 3-, 4- und 6st. Kanzonetten; Madrigale: 5st. (1589), 6–7st. (1583 und später). Außer-

dem Messen, Motetten, Hymnen, Lamentationen usw. – Lit.: J. C. Hol, O. V. als weltlicher Komp., Diss. Basel 1917; Derselbe, Orazio V., Scheurleer-Festschr.

Vecsey, Franz von, hervorragender ungar. V.virtuose (geb. 1893 zu Budapest) aus der Schule von → J. Hubay.

veloce, velocemente, ital., schnell.

Venezianische Schule → Willaert, A. und G. → Gabrieli, → Zarlino, → de Rore und → Oper.

Ventile, 1) bei der Orgel die beweglichen Klappen, durch die die Windzufuhr geöffnet bzw. geschlossen werden kann; 2) mechanische Vorrichtung (Zylindersystem) bei den Blechinstrumenten zur Erzeugung der vollständigen Tonskala. Vgl. Horn, Trompete, Kornett, Sax, Stölzel.

Vento, Ivo de, um 1540 geborener niederländ. Komp. aus der Schule → Lassos und → Merulos, wirkte mit kurzer Unterbrechung der Landshuter Hofkapellmeistertätigkeit (1568–1570) von 1564 bis zu seinem Todesjahr 1575 als Hoforganist in München. Der auch in Motetten und Messen bedeutende Musiker hat seinen Schaffensschwerpunkt in seinen hervorragenden dtsch.en Liedern (Neue dtsch. Lieder, 3st., 1572 bis 1591, 4–6st., 1570–1582). – Lit.: K. Huber, Ivo de V., 1918; Derselbe, Die Doppelmeister des 16. Jhts., Sandberger-Festschrift 1919.

Veracini, Francesco Maria (1685 bis 1750), von seinem Oheim Antonio V. ausgebildeter Florentiner Geiger und Komp. von europäischem Ruf, war auch mehrfach in England und von 1717–1722 als Dresdner Kammervirtuose in Deutschland tätig. Seine geigerischen Fähigkeiten stellten V. einem → Tartini an die Seite, seine Kompos.en sind ein imponierender Ausklang des violinistisch-italienischen Hochbarocks. Neudruck seiner 12 Sonaten op. 1 in Class. della mus. ital. Nr. 34.

Verdelot, Philippe, trefflicher, aus Frankreich stammender ital. Frühmadrigalist, dessen erste Madrigale 1536/1537 erschienen. Neudruck: P. Wagner, Das Madrigal und Palestrina (Vj. 1892), Schering, Beispiele 97/98.

Verdi, Giuseppe, wurde am 10. Okt. 1813 zu Le Roncole bei Busseto geboren, wo er den ersten Musikunterricht an der dortigen Musikschule erhielt, den er in einem dreijährigen Studium bei Lavigna, dem Prof. di solfeggio am Mailänder Kons. fortsetzte. V.s Laufbahn als Opernkomp. begann wechselvoll. Der Mißerfolg seiner zweiten Oper »Il finto Stanislao« – geschrieben unter dem furchtbaren Schicksalsschlag des Verlustes von Frau und zwei Kindern – stürzte ihn in Verzweiflung, aber mit »Nabucco« und den »Lombarden« (I Lombardi, 1843) schnellte die Erfolgskurve jäh und anhaltend nach oben. Es folgten als weitere Hauptopern: Ernani (1844), G. d'Arco (1845), I due Foscari (1844), Attila (1846), Macbeth (1847, umgearbeitet 1865), I Masnadieri (1847), La Battaglia di Legnano (1849), Luisa Miller (nach Schillers Kabale und Liebe, 1849), Rigoletto (1851), Trovatore (Der Troubadour, 1853), La Traviata (1853), Les Vêpres Siciliennes (1855, italien. Bearb. der franz. Urfassung: Giovanna di Guzman), Simone Boccanegra (1857, umgearbeitet 1881), Un

ballo in Maschera (1859), La forza del destino (1862, umgearbeitet 1869), Don Carlos (1867), Aida (1871), Otello (1887), Falstaff (1892). Außerdem Requiem (zum Gedächtnis A. Manzonis, 1874), 4 Pezzi sacri und andere Vokalkompos.en, ein Streichqu. (1873). V. starb am 27. Jan. 1901 als der gefeierte Schöpfer der Nationaloper seines Landes. Sie erhob sich aus den Niederungen einer mittelmäßigen Nachahmung → Rossinis und → Bellinis, die einem verwilderten Bühnengeschmack fast alle höheren Kunstwerte dahingab. Langsam, mit der zähen Beharrlichkeit, die ihm auch als Mensch eigen war, arbeitete der junge Komp. sich empor, und mit »Nabucco« war früh schon eine scharf erkennbare Grenzlinie erreicht. »In dieser Partitur ist im Grunde schon alles vorhanden, was man eigentlich erst dem ‚reifen' V. zubilligen möchte, was man zum mindesten erst von ‚Luisa Miller' ab sich herausbilden sehen wollte. In verschwenderischer Fülle werden Themen ausgestreut, hier und da auch einmal offene Trivialitäten, die aber selbst heute noch ihrer Wirkung auf ein naives Publikum sicher wären. Dahin gehört das Duett zwischen Ernani und Elvira im 2. Akt ‚Ah morir', das nur auf Terzen und Sexten angelegt ist, dazu noch in schmelzender Melodik. Aber selbst an einer solchen Stelle bringt das Orch. wieder einige interessante Züge hinein. Daneben stehen dann Themen von ausgesuchter Belcanto-Schönheit« (H. Gerigk, Verdi, S. 35). V.s reifer Stil beruht auf vier von ihm selbst als Grundlagen seiner Opernkunst benannten Erscheinungen: lebendigen und wahren dramatischen Situationen und Leidenschaften, sowie auf Gesang und Melodie. Dort – in den Situationen – erstrebt und erreicht er einen kräftigen, nie aber ins Extrem gesteigerten Bühnenrealismus, hier aber räumt er in »canto e melodia« jenen beiden verbundenen Hauptmächten den Vorrang ein, denen die ital. Bühne alle Zeiten ihres höchsten Opernglanzes zu danken hatte. Mit den genannten Stilmitteln formte er selbständig und auf seine Weise in einem nur epochal-nationalen, nicht aber nachgestaltenden Wettbewerb mit R. Wagner eine höchste Spitze der Opernkunst, nach der er schon seit dem »Maskenball« Ausschau hielt, die auch er als das musikalische Drama (Il dramma musicale) bezeichnete. – Lit.: H. Gerigk, Giuseppe V., 1932; C. Bellaigue, V., 1913; C. Gatti, V., 1931; A. Luzio, Carteggi Verdiani, 1935; A. Pougin, Verdi, 1886 (dtsch. 1887); G. Monaldi, Giuseppe V., dtsch. 1898; G. Engler, V.s Anschauung vom Wesen der Oper, Diss. Breslau 1938; L. Unterholzner, G.V.s Operntypus, Diss. Erlangen 1933; Verdi-Briefe, hrsg. von Werfel (Jude), 1926; Prod'homme, Lettres inédites de V., Riv. mus. ital. 1901; Escudier, Lettres inéd. de V., Riv. mus. ital. 1928.

Verdopplung von Einzeltönen, die bei den Dreiklängen schon in der 4st. Schreibweise eintreten, unterliegen gewissen, von der Musiktheorie in mehr oder minder rigoroser Weise geforderten Beschränkungen. Allgemein soll und kann hier nur soviel gesagt werden, daß Töne, deren Fortschreitung einen zwangsläu-

fig bestimmten Verlauf hat, wie z. B. der → Leitton, nicht verdoppelt werden.

Vergleichende (systematische) **Musikwissenschaft,** ein Wissenschaftsgebiet, das auf etwa ein knappes Halbjahrhundert exakter Forschung zurückblicken kann. Ihr Hauptgebiet umfaßt die Anfänge und Urformen der Musik sowie die Musik der Naturvölker. Neuestens aber gehen Bestrebungen dahin, der V.n M. »eine vergleichende Volksliedforschung« anzugliedern, wie ihre Methoden über das bloße Darreichen von Tatsachenmaterial hinaus weiter auszubauen. »So verlangen wir auch von der V.n M. nicht nur Tatsachenberichte über das Wie und Was bei fremden Völkern, sondern wollen diese einzelnen Tatsachen erkennen auch als Teile eines höheren Ganzen, einbezogen in größere kulturhistorische, geographische, rassische Zusammenhänge, bezogen auch auf unsere abendländische Musik. Daher erwächst der V.n M. die Aufgabe, ihre Methoden auch auf die Musik der Vergangenheit in Anwendung zu bringen. Neben die ethnologische müßte die historische treten, neben die horizontale die vertikale. Und noch eine dritte Ebene der vergleichenden Betrachtung wäre heranzuziehen: die Ontogenese, die musikalische Entwicklung des einzelnen Menschen, eine Analyse der musikalischen Äußerungen vor allem der ersten Lebensjahre« (Fritz Bose, Neue Aufgaben der V.n M., ZfMW 1934). – Lit.: C. Stumpf, Die Anfänge der Musik, 1911; R. Lach, Die V. M., 1924; G. Schünemann, Über die Beziehungen der V.n M. zur Musikgeschichte, AfMW II; vgl. auch Sammelbände für V. M., 1922ff.

Verminderung → Intervalle, → Septimenakkord.

Versetzung → transponieren.

Versetzungszeichen (Akzidentien) zeigen als ♯, ♭, ♮, ×, ♭♭ die Erhöhung bzw. Erniedrigung der auf das Zeichen folgenden Note um einen halben und bei Doppelkreuz (×) und Doppel-b (♭♭) um einen ganzen Ton an. Die Anwendung der V. ist in der neueren Notenschrift völlig geregelt, dagegen gehörten sie in der älteren Musik bis zum Barock weitgehend zu den nicht notierten Selbstverständlichkeiten, um die die Ausführenden wußten. – Lit.: Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im ital. Madrigal, 1902; H. Riemann, Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. und 16. Jhts., 1907.

Verwandtschaft von Tönen und Akkorden wird nach den Ordnungszahlen der Obertonreihe bestimmt, also nach der ansteigenden Zahlenreihe der Frequenzen (Schwingungszahlen). Einklang 1:1 = erster V.grad, Oktave 2:1 zweiter, Quint 3:2 dritter, usw. Von grundlegender Bedeutung ist die harmonische Quintverwandtschaft der → Tonika und der beiden → Dominanten, auf der der Begriff der → Tonalität beruht. Durch die Quintverwandtschaft wird ein V.verhältnis zusammengehörender, gleichsam von einem Stammklang (Tonikadreiklang) abstammender Akkorde begründet. Die seit der Romantik in den Vordergrund getretene Terzverwandtschaft (C–E, As–C usw.) dagegen erweitert wohl den Kreis

der quintverwandten Beziehungen, stellt sie aber schon bei mehreren fortgesetzten Terzschritten wieder völlig in Frage, d.h. der verwandtschaftliche Tonkreis wird aufgesprengt. – Lit.: Alle Harmonielehren.

Verzierungen (Ornamente, Manieren, Koloraturen, franz. agréments, ital. fioriture, engl. graces). Das musikalische V.wesen hat zwei Hauptantriebe: Den Schmükkungswillen sowie gewisse Unvollkommenheiten (Schwäche, mangelnde Tondauer) des Instrumentalklanges, die durch V. »verbessert« werden. Von diesen beiden Grunderscheinungen gehen die Kurven der verzierten Melodik bei den einzelnen Völkern von Gattungen und Stilen aus, denen die V.en in bald höherem, bald geringerem Maße das Gepräge geben. V. können der Melodie gleichsam »von außen« beigegeben sein, sie können aber auch in ihrem Gefüge aufgehen. Nach dieser Richtung hin unterschied sich beispielsweise das franz. und ital. Verzierungswesen des Barocks. Während die ital. Komp.en die Ausschmückung durch V. im wesentlichen den Ausführenden – Sängern und Instrumentalisten – überließen, schrieben die Franzosen ihr hochentwickeltes Verzierungswesen bis in alle Einzelheiten hin aus, so daß »nicht noch etwas könne darzu gesetzet und verbessert werden« (Quantz). Die zahlreichen V. der älteren Musik sind in der neueren Tonkunst zu wenigen zusammengeschmolzen, wie → Triller, → Mordent, → Doppelschlag, → Vorschlag, → Tremolo usw. – Lit.: Robert Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, 1913 (grundlegendes, über alle Fragen des Verzierungswesens orientierendes Werk); R. Haas, Aufführungspraxis der Musik, 1931; A. Schering, Aufführungspraxis alter Musik, 1931.

Vesque von Püttlingen, Johann (1803–1883), Wiener Jurist und höherer Ministerialbeamter, als Komp. (Pseudonym J. Hoven) Schüler → S. Sechters, sicherte sich durch seine etwa 300 Lieder und Balladen, in denen K. Loewe »gewisse Verwandtschaft des Schaffens« verspürte, einen guten Platz in der Geschichte des spätromantischen dtsch. Liedes. Neuausgabe von 45 Liedern und Balladen durch H. Schultz. – Lit.: Anonym, Johann V. v. P., eine Lebensskizze, 1887; H. Schultz, Johann V. v. P., 1930.

Vetter, Walther, geb. 1891, dtsch. Musikforscher, Schüler → H. Aberts, war zuerst Kritiker in Halle und Dozent an der Volkshochschule in Danzig, dann Dozent und seit 1934 Prof. in Breslau, Hamburg, Greifswald. Er veröffentlichte u.a.: Der humanistische Bildungsgedanke in Musik und MW. (1928), Das frühdeutsche Lied, 2 Bde. (1928), Fr. Schubert (in Bückens Große Meister 1934) und zahlreiche Aufsätze.

Viadana, Ludovico Grossi da (1564–1627), Schüler C. Portas, Kirchenkm. zu Mantua (1594 bis 1609), Fano und Venedig, galt lange als sog. »Erfinder des Generalbasses«. Seine berühmten 100 Konz.e (Cento concerti ecclesiastici a 1, 2, 3, 4 voci con il basso continuo ...) von 1602 aber ziehen nur einen Schlußstrich unter die vorhergehende behelfsmäßige Musikpraxis und

legen im Zusammenmusizieren von Singstimme und Instrument das gegenseitige Verhältnis und insbes. das Begleitverhältnis eindeutig fest (s. auch Generalbaß). Außer dem genannten Hauptwerk schrieb V. zahlreiche weltliche (Kanzonetten, Madrigale) und kirchliche Kompos.en Neudruck von 11 Konz.en bei M. Schneider, Die Anfänge des Basso continuo (1918).

Vibrato, ital., gesangliche und instrumentale, bes. bei den Streichinstr.en sehr gebräuchliche Vortragsmanier der zitternden, »bebenden« Tongebung, im Übermaß angewandt eine Vortragsunart. Zeichen: ~~~

Vicentino, Don Nicola (1511 bis 1572), Schüler von → A. Willaert, Hofkm. in Ferrara, trat als Komp. mit Madrigalen »al nuovo modo« für die neue chromatische Madrigalbewegung ein. Noch kühner experimentierte dieser Renaissancegeist im Bereich der von ihm wiederbelebten griech. → Enharmonik, für die er das von ihm konstruierte »Archicembalo«, ein Kl.instr. mit sechs Tastenreihen, zur Ausführung sämtlicher Intervalle einsetzte. Ein umfangreiches Theoriewerk L'antica musica erschien 1555. – Lit.: H. Zenck, N. V.s L'antica musica, Kroyer-Festschrift 1933.

Victoria (Vittoria), Tomas Ludovico da, geboren um 1540 in Kastilien, studierte bei Escobedo und → Morales und war Km. in Rom, später (seit 1589) Vizehofkm. in Madrid. V., ein enger Freund → Palestrinas, steht diesem auch künstlerisch von allen Zeitgenossen am nächsten. Die achtbändige, von → Pedrell besorgte Ges.Ausg. seiner Kompos.en (Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen usw.) erschien zwischen 1902 und 1913. – Lit.: H. Collet, L. da V., 1913; Derselbe, V. et le mysticisme mus. esp. au 16e siècle, 1913; F. Pedrell, Victoria, 1918.

Vide, lat., siehe, Hinweis, daß der Teil eines Tonstücks, der zwischen den Zeichen vi–de liegt, ausgelassen werden soll.

Vierstimmigkeit, die Schreibart für vier Hauptstimmen, z. B. Sopran, Alt, Tenor und Baß, oder für zwei Violinen, Viola (Bratsche) und Cello (Streichquartett). Seit dem 16. Jht. gilt die V. als Grundlage der Kompositionstechnik.

Vierteltöne, als sog. Diësen in der (jüngeren) Enharmonik der → Griechischen Musik und in mehreren Tonsystemen des Orients vorhanden, traten vereinzelt im gregorianischen Gesang (J. Gmelch, Die Vierteltönestufen im Meßtonale von Montpellier, 1911) sowie im 16. Jht. bei → N. Vicentino in Erscheinung. Die neuere Vierteltonbewegung ging u. a. von W. von Moellendorf aus, der 1917 sein 24 Tonstufen enthaltendes bichromatisches Harmonium vorstellte, dem andere Instr.e (V.-klavier und V.klarinette von R. H. Stein, V.klaviere der Firmen Aug. Förster, Löbau, und Grotrian-Steinweg u. a.) folgten. In der Praxis setzten sich für die Vierteltonbewegung W. v. Moellendorf, R. H. Stein, der jüd. Komp. Alois Hába u. a. ein. Das Vierteltonsystem, das das Ohr auf die starren und festen Vierundzwanzigstel-Oktavenwerte festlegt, hat weder im künstlerischen noch im Hörsinne Vorteile zu bieten.

Vieuxtemps, Henri (1820–1889), Mischling, der größte, von → Bériot ausgebildete belg. Violinvirtuose des 19. Jhts., als Komp. Schüler von → S. Sechter und → A. Reicha, war von 1871 bis 1879 Prof. am Brüsseler Kons. Die 6 Violinkonz.e, die Konzertetüden op. 16 und die noch vielgespielte Ballade und Polonaise op. 38 sind Nachbilder eines technisch großartigen und nach den zeitgenössischen Schilderungen in der Wirkung mitreißenden virtuosen V.spiels. – Lit.: M. Kufferath, Henri V., 1883; Th. Radoux, H. V., sa vie et ses œuvres, 1891; P. Bergmans, Henri V., 1920.

Villanella (nordital. villota), ital. Bauernliedchen, das sich im 16. Jh. aus der südlichen Heimat schnell über die ital. Gaue verbreitete. Den V.n alla napolitana standen alsbald solche alla Padovana, alla Montavana, alla Bergamasca usw. gegenüber. Im Text behielten die V.en auch bei ihrem Übergang zu den »semipopolaren« (»halbvolkstümlichen«) Gattungen viel von ihrer realistischen Urwüchsigkeit, formal zeigen sie meist klar gebaute Dreiteiligkeit.

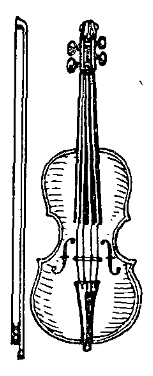
Vinci, Leonardo (1690–1730), Hofkm. in Neapel, ist mit seinen etwa 40 Opern (Ifigenia in Tauride, Didone abandonata, Komische Oper Zite in galera (1722) einer der erfolgreichsten Meister der neapolitanischen Schule.

Viola, ital., das von der mittelalterlichen Fiedel (→ Violine) abstammende Streichinstr. teilte sich im 16. Jht. in die beiden Haupttypen der V. da braccio und V. da gamba, die nach der Haltung benannte Arm- und Knieviola. (Vgl. Abb. im Anhang.) Die V.en hatten einen ovalen od. auch elliptischen flachen Schallkörper, hohe Zargen (Seitenwände), ein mit Bünden zur Festlegung der »Griffe« versehenes Griffbrett und besaßen 6 (seltener 5–7) Saiten. Sie wurden familienartig als Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßinstr.e gebaut und waren in einer gemischten Quart-Terz-Stimmung gestimmt (Baßviola: D G c e a d′). Der Ton der sowohl im Ensemblespiel wie als Soloinstr.e gebrauchten Gamben ist zwar etwas gepreßt und näselnd, aber sehr weich und sanft. Neben der sechssaitigen Viola da braccio (d g c e a d) war ein fünfsaitiger Typus (Pardessus de viole, auch Quinton genannt) in Gebrauch. Spielarten der V. waren die Instr.e mit mitklingenden Saiten: die V. di Bardone oder → Baryton und die schon früh mit dem Baryton verschmolzene V. bastarda und die V. d'amore. Die V. d'amore (franz. Viole d'amour, dtsch. Liebesgeige) mit meist 7 gestrichenen und ebensoviel mitklingenden, im Einklang oder höherer Oktave gestimmten Saiten war das beliebteste dieser Violeninstr.e, das sich bis zur Gegenwart erhalten hat. – Lit.: E. Bricqueville, La V. d'amore, 1910; K. Zöller, The V. d'amore (ohne Jahr).

Violine (Ableitung vom lat. vitulari = lobsingen, dann vitula, vidula [Fiedel], viula, viola), unterscheidet sich von den Violen durch stärkere Wölbung von Boden und Decke, niedrige Zargen, bundfreies schmales Griffbrett und die geringere Zahl der Saiten (vier in Quinten gestrichene Saiten).

Aus den Übergangs- und Vorformen der Viole da braccio

und der lyrenartigen Violen (Lira da braccio) entstand im 16. Jht. die V. in ihrer noch heute gültigen Gestalt. Hauptstätten des V.baues waren Brescia (→ Gasparo Bertoletti da Salò [von 1542 bis 1609] und sein Schüler Maggini), die wichtigste Geigenbaustätte zu Cremona (→ Amati-Familie, → A. Stradivari, → Andr. Guaneri, Fr. Ruggieri), die Tiroler Schule des → Jacob Stainer, die Mittenwalder der Geigenbauerfamilie

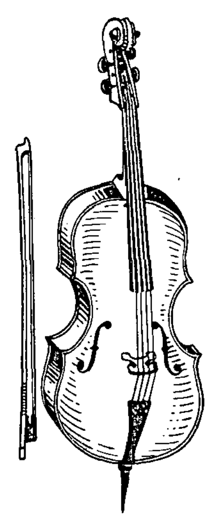


Klotz. In Frankreich: Nik. Lupot und Vuilleaume. Viel und oft ist dem wunderbaren Klang der alten V.n nachgespürt worden, dessen »Geheimnis« bald im Lack, bald in den Schwingungsverhältnissen der Hauptteile des Klangkörpers – Decke und Boden – vermutet wurde. Jüngst aber fand man, »daß das Holz viel wichtiger als der Anstrich sei. Lark-Horowitz und Caldwell haben die Körper einer Reihe von Stradivaris, Amatis und anderen alten V.n mit Röntgenstrahlen durchleuchtet und gefunden, daß bei den besten Instr.en die Decke im allgemeinen aus sehr faserigem Holz – gewöhnlich Rottanne – bestand, das so geschnitten war, daß die Schwingungen sich seitlich nicht so gut wie in der Längsrichtung ausbreiten konnten. Das Holz des Bodens wies dagegen keine derartigen Besonderheiten auf« (Jeans, Die Musik und ihre physikal. Grundlagen, S. 114). Zur V.familie gehören die Bratsche (Altgeige, Viola), deren Saiten um eine Quint tiefer gestimmt sind als die der V. (c g d′ a′), das Vc. und der Kontrabaß, der aber auch noch einzelne Violenzüge aufweist. – Lit.: Frhr. v. Lüttgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 4. Aufl. 1922; J. Rühlmann, Geschichte der Bogeninstr.e, 1882; Fr. Hamma, Meisterwerke ital. Geigenbaukunst, 1932; H. Diestel, Violintechnik und Geigenbau, 1912. Vgl. auch die Lit. unter Instrumente.

Violinspiel und Violinmusik. Ein erstes Zentrum der ital. V.musik ist Venedig zur Zeit G. Gabrielis und → Monteverdis, an das sich als wichtige V.spieler und Komp.en → B. Marini, Fontana, M. Uccellini u. a. anschließen, und im Hochbarock als Hauptmeister → A. Corelli, → G. Torelli und → A. Vivaldi. Große dtsch. Meister des Violinbarocks sind → Joh. Schop, → N. A. Strungk, P. v. Westhoff, → J. J. Walther, → J. H. Schmeltzer, → Fr. v. Biber, → J. G. Pisendel. In Frankreich verläuft die Entwicklung zwischen → Lully und dem Gipfel der violinistischen Klassizität → Viotti über L. Francœur, → J. Aubert, Montéclair, dem großen → Jean Marie Leclair

weiter zu J. B. Anet, Mondonville, Fr. Cupis, Pierre Gaviniés, J. Touchemoulin als den letzten unmittelbar zu Viotti hinführenden Meistern. Ebenso bedeutend als Geiger wie Komp.en sind die → G. Tartini (1692–1770) in Italien, die Deutschen → G. Graun, der Berliner Konzertm., und sein Nachfolger → Franz Benda, das Haupt der Mannheimer Schule → Joh. Stamitz, ferner → Leopold Mozart, der Verfasser einer der besten Violinschulen, und → Karl Ditters von Dittersdorf. Eine große Wirkung auf die violinistische Kunst des 19. Jhts. strahlte von den bedeutenden Geigern und Pädagogen → Rode, → Kreutzer, → Baillot in Frankreich aus, eine kaum minder stilbildende von dem großen dtsch. Romantiker → L. Spohr. Weitere Hauptmeister (Auswahl): → De Bériot, → Böhm, Ole Bull, → Mayseder, → Molique, → Paganini, → Schuppanzigh, → Hellmesberger, → Vieuxtemps, → Joachim (Jude), → Sarasate, Sauret, → Wilhelmj, → Ševčik, → Hubay, → Thibaut, → Marteau, → Klingler, → Bram Eldering, → Kubelik, → Vecsey, → Havemann, → Stroß u.a. – Lit.: I. W. v. Wasielewski, Die Viol. und ihre Meister, 8. Aufl. 1927; Derselbe, Die Viol. im 17. Jht., 1874 (Beispielband, 2. Aufl. 1905); A. Moser, Geschichte des V.s, 1922; L. de la Laurencie, L'école française du Violon, 3 Bde., 1922–1924; H. Engel, Das Instrumentalkonz., 1930; G. Beckmann, Das V. in Deutschland vor 1700, 1918; Br. Studeny, Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jht., 1911; O. Haubensack, Ursprung und Geschichte der Geige, 1930; H. Weizsäcker, Studien zur dtsch. Violinmusik des 17. Jhts., Diss. Prag 1924; Lungershausen, Das Violinkonz. der norddtsch. Schule, Diss. Berlin 1927; B. F. Swalin, Das Violinkonz. der dtsch. Romantik, Diss. Wien 1932. Sammlungen von Violinmusik: Alard, Les maîtres classiques; Jensen, Klassische Violinmusik; Riemann, Alte Kammermusik; Torchi, Comp. per Viol. di maestri ital. dei sec. 17./18., London; Schering, Alte Meister des V.s; G. Beckmann, Dtsch. V. von 1700 (Simrock). Ferner Violinmusik in Nagels Arch., in I Classici della Mus. ital. usw.

Violoncello, ital., das Nachfolgeinstr. der Gambe, aber aus der Familie der → Violine, mit



der es gleichzeitig entstand; wie die Gambe als Knie-Instr. gespielt (Stimmung C G d a). – Lit.: J. W. v. Wasielewski, Das

Vc. und seine Geschichte, 3. Aufl. 1925; A. Grillet, Les ancêtres du Violon et Vc., 1901; H. Weber, Das Vc.konz. des 18. und beginnenden 19. Jhts., Diss. Würzburg 1932; H. Becker und D. Rynar, Mechanik und Ästhetik des Vc.spiels, 1929.

Viotti, Giovanni Battista (1753 bis 1824), hervorragender ital. Geiger aus der Schule → Pugnanis, führte teils das Wanderleben des reisenden Virtuosen, teils war er als Dir. und Km. seßhaft (Km. des Herzogs von Soubise, Dir. des Ital. Theaters [Faydeau] und zeitweilig [1819 bis 1822] auch der Großen Oper in Paris). Den Virtuosen, mehr noch den Komp.en V. zog das klassizistische Paris, und bes. das Paris des bewunderten → Gluck, mehr und mehr in seinen Bann. Die Form- und Gedankenklarheit V.s konnte noch einen Brahms so sehr begeistern, daß er das Violinkonz. in a-moll als seine »ganz besondere Schwärmerei« erklärte. Außer 29 Violinkonz.en schrieb V. je 21 Streichtrios und Streichqu.e und 51 zum Teil auch heute noch im Geigenunterricht unentbehrliche Violinduette. – Lit.: W. H. Riehl, V. und das Geigenduett, Musikalische Charakterköpfe II; A. Pougin, Viotti, 1888. Vgl. auch A. Moser, Geschichte des Violinspiels; H. Engel, Das Instrumentalkonz.

Virdung, Sebastian, aus Amberg, dtsch. Musiker und Theoretiker des 16. Jhts., schrieb das für die Geschichte der Instrumentalmusik wichtige Werk »Musica getutscht«, (Basel 1511, Neudruck 1882 und im Bärenreiter-Verlag 1930).

Virginal, engl. Bezeichnung des Kielflügels = Jungfernkl., aber wahrscheinlichere Ableitung vom lat. virga = Stab, das mit einem Stäbchen [Docke] angeschlagene Instr. Die Blütezeit der engl. V.musik fällt in die Regierungszeit Heinrichs VIII. (1509–1547) und der Königin Elisabeth (1558 bis 1603). Sie gipfelt in einer originellen und großartigen Kunst der → Variation, wie gehaltlich in einer naiv-realistischen, wirkungsvollen Schilderungsmusik. Aber auch in den schwierigsten kontrapunktischen Formen und Gattungen standen die Virginalisten ihren Mann (Hauptmeister: → J. Bull, T. Tallis, T. Morley, J. Munday, G. Farnaby, → O. Gibbons, → J. Dowland u. a.). Die wichtigsten Quellen der V.musik sind das Fitzwilliam V. Book (um 1625) mit 297 Tonsätzen, die Sammlungen Parthenia, Benj. Cosyn's V.-Book, die »Tablature Mr. Dr. John Bull« u. a. – Lit.: Ch. van den Borren, Les origines de la mus. de clavier en Angleterre, 1912; M. Glyn, About Elizabethan V. Music and his composers, London 1924; M. Seiffert, Geschichte der Kl.musik., 1899.

Virtuose, der Musiker, der als Instrumentalist oder Sänger die Höhe der technischen und geistigen Ausübung erreicht hat. Nur da, wo das Technische, die Spiel- und Kehlfertigkeit Selbstzweck ist, erhält der Begriff der Virtuosität einen fatalen Beiklang. »In Wahrheit, es gibt andere Virtuosen; es gibt unter ihnen wahre, ja große Künstler: sie verdanken ihren Ruf dem hinreißenden Vortrage der edelsten Tonschöpfungen der größten Meister« (R. Wagner).

vista → prima vista.

Vitali, Giovanni Battista (um 1644–1692), Geiger, Vizekm. in Modena, einer der besten ital.en Sonatenkomp.en des Mittelbarock (Neudrucke in Torchis Arte mus. VII und in → Riemanns Alter Kammermusik). Auch sein ebenfalls in der Kapelle zu Modena wirkender Sohn **Tommaso** (gest. 1747) veröffentlichte ansehnliche Kammermusikwerke (Sonate da chiesa op. 1 und 2 [1693], op. 3 [1695]); Bearbeitung einer Chaconne mit Streichorchesterbegleitung von Respighi.

Vitry, Philippe de (um 1290 bis 1361), der von Petrarca als einer der größten Geister Frankreichs gepriesene Dichter und Diplomat, betätigte sich auch als gefeierter Komp. und als Musikschriftsteller. Von seinen Kompos.en sind nur wenige erhalten (vgl. Besseler im AfMW VII und VIII). Von den Schriften ist nur der der »neuen« Kunst der Epoche den Namen gebende Traktat Ars nova (um 1320) sicher bezeugt. Vgl. H. Riemann, Geschichte d. Musiktheorie, S. 222f.

vivace, ital., lebhaft.

Vivaldi, Antonio, geboren um 1680 zu Venedig, wirkte als Geiger an der Markuskirche und Direktor des Cons. della pietà, und war zwischen 1707 und 1713 Hofkm. des Landgrafen Philipp von Hessen, des Statthalters der Lombardei. Das in den 38 Opern noch nicht wieder erschlossene Schaffen V.s hat seinen Schwerpunkt in den Konz.en, zu deren Bewunderern schon → Quantz gehörte, der sich von ihnen »einen ziemlichen Vorrat« sammelte, und vor allem → J. S. Bach. Über Bachs Umarbeitungen von V.schen Violin- zu Kl.konz.en vgl. P. Graf Waldersee (Vj. 1885) und A. Schering, Zur Bach-Forschung I und II (SIMG IV und V). V. verdient das Interesse der großen dtsch.en Musiker durch die Originalität seiner Erfindung und das frisch pulsierende Leben seines ungehemmten Musizierens. Von V.s Kompos.en (von denen allein 80 handschriftliche Konz.e sich in Dresden befinden) wurden u. a. veröffentlicht: 18 Solosonaten für Violine, 12 Triosonaten op. 1, 12 Konz.e für 1–4 Violinen. Estro armonico op. 3 (zwei Neudrucke bei Vieweg und Peters), 24 Solokonz.e La stravaganza, 12 Konz.e Il Cimento op. 8 (Neudruck der darin enthaltenen Le Stagioni [4 Jahreszeiten] durch Molinari und A. Toni [I Classici], 6 Konz.e La Cetra op. 9 usw. Thematisches Verzeichnis der gedruckten Werke von W. Altmann in AfMW IV. – Lit.: A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonz.s; H. Engel, Instrumentalkonz.; M. Pincherle, Antonio V., Rev. musicol. 1935 bis 1936.

Voce, ital., Stimme, mezza v., mit halber Stimme, sotto voce, mit leiser Stimme, colla v., mit der Stimme (z. B. beim Begleiten).

Vogler, Georg Joseph (Abbé V., 1749–1814), eine der phantastischsten Musikergestalten, setzte seine Musikstudien mit einem Stipendium des Mannheimer Kurfürsten Karl Theodor bei P. Martini und Vallotti in Italien fort. Nach seiner Rückkehr begründete er die Mannheimer Tonschule, zu deren Schülerkreis u. a. → P. v. Winter und → K. M. von Weber gehörten, siedelte 1780 mit dem Hofe nach München über, wo er bis 1786 als Km. wirkte, um dann dieses Amt mit dem eines schwed.

Hofkm.s (1786–1799) zu vertauschen. V., der ein »Simplifikationssystem« d. Orgelbaues (Wegfallen der Mixturen, des Prospektes, der Zimbeln usw.) und die mechanische Orgel »Orchestrion« erfunden hatte, setzte seine Zeitgenossen durch seine programmat. Orgelstücke (Schlachtgemälde, Gewitter, Nationalcharaktere) und durch Effekte in Staunen, die – wie Fellerer richtig sagt – nicht weit von denen der heutigen Kinoorgel abliegen. Ist er hier unbedingt mehr Scharlatan als Künstler, so förderte andererseits bes. in den Opern (Gustav Adolf, Hermann von Unna, Samori) sein ewig suchender Drang Instrumentaleffekte zutage, die zu den Ersterscheinungen und Antriebskräften der Frühromantik gehören. Thematischer Katalog der Kammermusik in DTB XVI (Riemann); in DTB XV ein von Riemann hrsg. Fl.quart. – Lit.: K. E. von Schafhäutl, Abbé V., 1888; H. Schweiger, A. V.s Orgellehre, Diss. Freiburg 1934; P. Vretblad, A. V. in Stockholm 1924.

Voigtländer, Gabriel (um 1580 bis 1643). Der wahrscheinlich aus Lübeck stammende Dichter-Musiker, der 1639 dän. Hof- und Feldtrompeter wurde, veröffentlichte im Jahre 1642 die Sammlung »Allerhand Oden und Lieder«, die seinen Namen berühmt machte. Die meisten der frischen und urwüchsigen Texte sind fremden Melodien unterlegt, in den Fällen aber, wo V. eine eigene Weise mit dem Wort verbindet, zeigt er sich auch als trefflicher Melodiker. – Lit.: K. Fischer, Gabriel V., SIMG XII.

Vokalisieren (von franz. vocalise), Übungssingen auf den Vokalen.

Vokalmusik → Gesang und die einzelnen Gattungen: → Lied, → Oper, → Oratorium, → Kirchenmusik (→ Messe, → Motette, → Kantate, → Passion usw.).

Volbach, Fritz, geb. 1861 zu Wipperfürth, studierte in Köln und am Kirchenmusikalischen Institut zu Berlin, an dem er 1887 Lehrer wurde. Nach Chordirigentenstellungen in Berlin und Mainz ging er 1907 als akad. Musikdirektor nach Tübingen und 1918 als Prof. an die Universität Münster, wo er bis 1925 zugleich als städt. GMD. wirkte. Als Komp. trat V. mit einer Sinfonie, sinfonischen Dichtungen, einer Oper (Die Kunst zu lieben), Kammermusik und zahlreichen Chorwerken hervor. Als Musikschriftsteller veröffentlichte er u. a.: Die Praxis der Händel-Aufführung (1900), Händel (1899), Beethoven (1929), Das moderne Orch. (1919), Handbuch der MW.en (I, 1927; II, 1930), Der Chormeister (1931).

Volkmann, Robert, geb. 1815 zu Lommatzsch, studierte bei dem Freiberger MD. Anacker sowie bei K. F. Becker in Leipzig, wo er sich bes. an R. Schumann anschloß. Seine Hauptwirksamkeit lag – abgesehen von kürzeren Aufenthalten in Prag und Wien – in Pest, wo er als Prof. an der Landesakad. tätig war und 1883 starb. V.s Hauptwerke sind: 2 Sinfonien und 3 Serenaden für Streichorch., Festouvertüre und Ouvertüre zu Richard III., Kammermusik (Kl.trio op. 13, 6 Streichqu.e), Kl.werke (Sonaten, Phantasiebilder), 12 musikalische Dichtungen Visegrad, un-

gar. Lieder für Kl., Musikalisches Bilderbuch und Die Tageszeiten (beide zu vier Händen), Chorwerke und Lieder. »Volkmann ist Poet der Erfindung, Philosoph in der Ausführung und Durcharbeitung des Erfundenen. Daher finden wir in seinen Kompos.en neben der Tiefe und Innigkeit der Gedanken auch jene Einheit und Reinheit der Form, welche diesen Gedanken ihren entsprechenden Ausdruck verleiht; daher kommt es, daß seine Tonschöpfungen Kunstwerke sind, welche der Phantasie nicht minder als dem Verstande Anregung und Befriedigung gewähren« (Hans v. Bülow, Ges. Schriften III, 108). – Lit.: Hans Volkmann, Robert V., 1902 und 1915; C. Preiß, Robert V., 1909; Briefe R. V.s, 1917.

Volkshymne (Nationalhymne), das musikalische Symbol und die höchste musikalische Repräsentation der Nation. Berühmte Volkshymnen sind: In Deutschland: Die Wacht am Rhein (Text von Schneckenburger, Melodie von → K. Wilhelm), Deutschland, Deutschland über alles (ursprünglicher Text: Gott erhalte Franz den Kaiser, von Hauschka, neuer Text von Hoffmann von Fallersleben, Melodie [1797] von → J. Haydn), neben dem Deutschlandlied im neuen Deutschland das Horst-Wessel-Lied; in England: Rule Britannia (von Arne 1740) und God save the king (Carey 1743); in Frankreich: Die Marseillaise (Rouget de l'Isle 1792); in Italien: Die Garibaldihymne (Ponchielli 1882) und als V. des faschistischen Staates die Giovinezza; in Holland: Wilhelmus von Nassouwe (um 1570); in Belgien: die Brabançonne (Text von Jenneval, Melodie von Campenhout 1830); in USA: der Yankeedoodle (um 1755), Hail Columbia (Text von Hopkinson, Melodie nach dem von Ph. Phile komp. President's March), das Star Spangled Banner (Text von Key 1814, Melodie nach dem engl. Trinklied To Anacreon in heaven um 1770); die portug. V. (Hymno da carta) stammt von König Pedro IV.; die dän. V. Kong Christian stod (Text von Ewald) wird auf eine Melodie von → Joh. Hartmann gesungen. – Lit.: O. Böhm, Die V.n aller Staaten des Dtsch. Reiches, 1901; E. Bohn, Die Nationalhymnen der europäischen Völker, 1908; H. Abert, Eine Nationalhymnensammlung, SIMG 1900.

Volkslied. Das V. soll hier nicht in den Rahmen einer seiner zahllosen Definitionen gepreßt werden. Es wird zunächst im allgemeinsten, gleichsam in seiner Dynamik erfaßt, die derart ist, daß das Volk – in Anwendung eines alten Wortes von W. H. Riehl – sich im V. selbst als »schöpferische organische Gesamtpersönlichkeit« faßt. Nur die Gesänge, in denen sich das Volk wirklich als Gesamtpersönlichkeit fühlt, sind echte Volkslieder. Die Entstehung des V.s – sowohl die Neuschaffung wie die Umgestaltung vorhandener Gesänge zu V.ern –, die eine frühere Forschung mit dem ebenso häßlichen wie falschen Ausdruck »Zersingen« belegte, geht so vor sich, daß die Einzelnen als V.-schöpfer die Lieder als berechtigte und legitimierte Vertreter der volkhaften Gesamtpersönlichkeit erfinden bzw. vorhandene Lieder so zurechtsingen, wie es dem Willen der volkhaften Gesamt-

persönlichkeit entspricht. Die durch die einzelnen Liederfinder und Umgestalter »tätige« Gesamtpersönlichkeit des Volkes erschafft sich so »ihr« Lied. Neben die ältere Scheidung der V.er nach Gattungen und Berufen (Ständen) ist jüngst die landschaftlich-stammesartliche getreten, der es auf »die Seele der Landschaften und Epochen« ankommt. »Das Deutsche dieser Seele, die dtsch. Volksseele in all den mannigfaltigen Besonderungen dtsch. V.s aller Landschaften und Epochen zu bestimmen, ist die Aufgabe wissenschaftlicher V.-forschung. Alle andere Zielsetzung ist dieser einen untergeordnet, oder sie verkennt ihre Aufgaben. V. ist nicht in erster Linie ein ästhetisches Gebilde, weder in dichterischer noch in musikalischer Hinsicht, es ist eigentlich überhaupt nicht sosehr ‚Werk' und ‚Ausdruck', so wie Gesichtszüge und Gesten, in denen sich ein Charakter enthüllt« (K. Huber, Wege und Ziele neuer V.forschung und V.pflege, Mitteil. der dtsch. Akad. 1934). Eine Hauptaufgabe der V.kunde ist die Durchforschung der einzelnen, geschichtlich abgelagerten Tiefenschichtungen des V.s bis hin zu den ältesten germanischen Beständen. In manchen dtsch.en Liedlandschaften finden sich noch recht zahlreiche Gesänge, die – wie das aus dem Siebengebirge stammende Wagenschieben:

Schieben wir den Wagen,
den Wagen schieben wir –
wol vor das enge Gäßchen,
wol vor des Heinen Tür –

textlich auf die Stabreimstufe und musikalisch auf die alte pentatonische zurückgehen. Auch das reine Moll, das schon H. Riemann als eine Besonderheit des nordischen, skandin.-schottisch-irischen V.s festgestellt hat, ist im dtsch. V. anzutreffen (vgl. E. Bücken, Das rheinische V., Die Musikpflege 1937, Juni-Heft).

Die geschichtliche Entwicklung des dtsch. V.s vollzog sich in den beiden Hauptkreisen des alten Liedes (Leisen, Spielmannslieder des 13./14. Jhts., mehrst.V.er des 15./16. Jhts.) und des neuen V.s (Herder, Goethe, Reichardt). Der in der Romantik einsetzende Aufschwung des V.s wurde bes. von → Zuccalmaglio und → Silcher – diesen großen V.schöpfern – weitergetragen. Aber der unheilvolle Einfluß der Operettenschlager und vor allem die Asphaltkultur der Großstädte machten den Raum des echten V.s immer enger. Neue Auftriebe kamen zu Ende des vergangenen Jahrhunderts von der Jugendbewegung, dann bes. von den ideellen und realen Kräften, mit denen 1933 das neue Reich geschaffen werden konnte. Mit den Liedern der SA., SS., und HJ. begann eine Wende, aber auch ein neuer Weg des dtsch. Volksliedes (→ Nationalsozialistische Musikpflege).

Volksliedersammlungen: Lochamer Liederbuch (um 1450), Glogauer Liederbuch, Liederbuch des Arnt von Aich (Köln 1519), 65 teutsche Lieder (P. Schöffer, Straßburg 1536), C. Othmayr, Reuterische und Jägerische Liedlein (Nürnberg 1549), Georg Forster, Ein Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein (1539, 1540, 1549, 1556), J. Ott, 115 guter neuer Liedlein (Nürnberg 1544), R. v. Liliencron,

Dtsch. Leben im V. um 1530 (1884 und später). Neuere Sammlungen: J. A. P. Schulz, Lieder im Volkston (1782f.), Fr. Silcher, Dtsch.e V.er (1827–1840), Zuccalmaglio, Dtsch.e V.er mit ihren Originalweisen (Bd. 1 mit Kretschmer, 1838–1840), L. Erk, Dtsch. Liederhort (1856, fortgeführt von F. M. Böhme [3 Bde. 1893–1894, enthält mehr als 2000 Lieder]), F. M. Böhme, Altdtsch. Liederbuch (1877), R. v. Liliencron, Die historischen V.er der Deutschen (1865–1869), F. W. v. Ditfurth, Fränkische V.er (1855), Hoffmann v. Fallersleben und E. Richter, Schlesische V.er (1842), Hartmann und H. Abele, Volkstümliche Weihnachtslieder, gesammelt in Bayern, Tirol und Salzburg (1883), R. Heuberger und P. Rosegger, V.er aus der Steiermark (1872), Hruschka und Toischer, Dtsch.e V.er aus Böhmen (1891), John, V.er aus dem Erzgebirge (1909), K. Maudtner, Alte Lieder und Weisen aus dem Salzkammergut (1918), Köhler und J. Meier, V.er von der Mosel und Saar (1896), E. Marriage, V.er aus der badischen Pfalz (1902), M. Schäfer, V.er aus dem Kinzigtal (1925), C. Köhler, V.er von der Mosel und Saar (1926), K. Becker, Mittelrheinische V.er (1926), Roese, Ostpreußische Spinnstubenlieder (1911), K. Plenzat, Ostpreuß.e V.er (1927), Sammlung Landschaftlicher V.er, hrsg. von J. Meier u.a., 25 Hefte, L. Pinck, Verklingende Weisen, Lothringer V.er, 3 Bde. (1926–1934), F. F. Kohl, Echte Tiroler V.er, im Volke gesungen (1899), J. Jungbauer, V.er aus dem Böhmer Wald (1930), G. Schünemann, Die Lieder der dtsch.en Kolonisten in Rußland (1923), G. Dinges, Wolgadtsch. V.er (1932), Oberbayr. V.er, hrsg. von K. Huber und P. Kiem (1930), G. Brandsch, Siebenbürgisch-dtsch.e V.er (1933), J. Meier, Gottscheer V.er (1930), Dtsch.e V.er mit ihren Melodien, hrsg. vom Dtsch. Volksliedarchiv (1935 ff)., Liederbuch der Nationalsozialistischen Dtsch. Arbeiterpartei (Eher-Verlag, München), Liederblatt der Hitlerjugend (Musikblätter der HJ.), Unser Liederbuch, Lieder der Hitlerjugend, ferner W. Stumme, Junge Gefolgschaft, H. Baumann, Trommel der Rebellen, G. Blumensaat, Lied über Deutschland, J. Ott und Ernst Sommer, Kämpfende Mannschaft, G. Pallmann, Wohlauf, Kameraden, W. Hensel, Das Aufrecht Fähnlein, H. Baumann, Bauernlieder (1936), Th. Scheller, Singend wollen wir maschieren (Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes), Jungvolklieder (1934 und später), K. Seidelmann und G. Schulten, Die schwarze Fahne der Piraten, E. Steinbach, Deutsches Frauenliederbuch, Wir Mädel singen (Liederbuch des BDM.) usw. – Lit.: Müller-Blattau, Das dtsch. V., 1932; J. Meier, Kunstlied und V. in Deutschland, 1906; A. Götze, Das dtsch. V., 1926; J. v. Puliakowski, Geschichte des Begriffs V. im musikalischen Schrifttum, 1933; W. Hansen, Wesen und Wandlungen des V.es, 1934; John Meier, Dtsch. Volkskunde, 1926; A. Dauer, Das alte dtsch. V., 1909; H. Mersmann, Das dtsch. V. Ausländische Volkslieder: Schweiz: Greierz, Das V. in der dtsch. Schweiz, 1927; A. Rossat, La chanson pop. dans la Suisse romande, 1930/1931. Frankreich: J. Tiersot, Hist. de la Chanson populaire en France, 1889 und

später. Holland: van Duyse, Het onste nederlandsche Lied, 3 Bde., 1903ff. Italien: M. Keller, Das toskanische V., Basel 1908; Piemontesische V.er, hrsg. von V. de Meglio und L. Sinigaglia. England: W. Child, Engl. and Scottish Ballads; J. E. Duncan, The minstrelsy of England (vgl. auch das Journal of the Folk Song Society). Jugoslawien: F. X. Kuhac, V.er der Südslawen, 4 Bde. Über die V.er der skand. Staaten vgl. die betreffenden Länder-Artikel. H. Möller, Das Lied der Völker, 12 Bde. (russ., skand., engl.-amerik., keltische, franz., span., ital., südslaw., westslaw, ungar. V.er). Über ungar. V.er s. auch Bartók und Kodály.

Volksmusik. Der Bezirk der V. umfaßt neben den beiden Hauptsektoren → Volkslied und Volkstanz das Musizieren auf den Volksinstr.en. Solche Volksinstr.e sind: Alphorn, Hirtenpfeife, Schalmei, Dudelsack, Drehleier, Hackbrett, Zither, Streichzither, Blockflöte, Ziehharmonika, Okarina, Schlag- und Lärminstr.e, wie Brummkreisel, Rommelpott, Ratsche, Klapper. Die V., dieser Nährboden der Kunstmusik, steht – außer in Verfallsepochen – nicht gegen diese, sondern ist ihre Ergänzung nach der Seite der Bewahrung und Erhaltung von landschaftlich, stammesartlich, rassisch bedingten Musikgewohnheiten. Nur die Stärkung dieser ihrer völkischen Grundkräfte kann der V., mit der es in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts schnell bergab ging, wieder emporhelfen. Sammlungen von V. und Lit.: Fr. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, 1886; K. Bücher, Arbeit und Rhythmus, 1924; O. Roy, Der Volkstanz, 1932; J. Lewalter, Schwälmer Tänze, 1903; Helms und Blasche, Norddtsch.e, Geestländer, Vierländer Tänze, 1913ff; F. Neumann, Altschlesische Tänze, 1922; W. Stahl, Niederdtsch.e V., 1922 bis 1923; R. Zoder und R. Preiß, Österr.e V., 1919ff.; J. Lanz, Ostschles.e Tänze, 1924; F. Moll, Tiroler Bauerntänze, 1918; S. Prinke, Altsteir.e Tänze, 1924; R. Zoder, Altösterr. Volkstänze, 1924; ferner die Sammlung Dtsch.e Volkstänze im Auftrage des Verb. dtsch. Vereine für Volkskunde usw., hrsg. von Fladerer, J. Meier u. a.

Vollerthun, Georg, 1876 zu Fürstenau bei Danzig geboren, Dir. und Komp., Km. in Prag, Berlin, Barmen, Mainz und seit 1933 Prof. an der Berliner Musikhochschule. Er schrieb u. a. die Opern Veeda (1916), Islandsaga (1925), Der Freikorporal (1932), Lieder und Kl.musik. Vgl. R. C. Muschler, Georg V., ZfM Jg. 100.
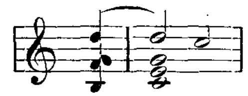
Volta, ital., Mal, prima (erstes), due (zweites) Mal. Im Sinne von »Umdrehung« Bezeichnung eines alten, schnellen, dreizeitigen Tanzes.

volti subito, ital., Abk. v. s. wende schnell um.

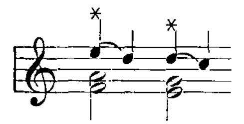
Vondenhof, Bruno, geb. 1902 in Köln, wo er an der Hochschule f. Musik (Abendroth) und Universität (Bücken) studierte. Seine Tätigkeit als Opernkapellm. führte ihn über Coburg, Münster, Danzig, Gera, Königsberg 1933 als Städt. Kapellm. nach Halle.

Vorhalte sind dem Klang (Akkord), zu dem sie gehören, vorübergehend »vorenthaltene« Noten, die in allen Stimmen eines Tonsatzes auftreten können. Es

sind Dissonanzen, die sich mit Aufhören des »Vorhaltens« auflösen. Die V. treten vorbereitet ein, wenn der vorgehaltene Ton schon vorher in der gleichen St. enthalten war:



Der unvorbereitete V. ist eine frei eintretende Dissonanz:



Die Normallösung des V.s ist ein Stufenschritt nach abwärts bzw. aufwärts, aber natürlich ist auch der Übergang in eine sich später erst lösende neue Dissonanz möglich. – Lit.: Alle Harmonielehren.

Vorschlag, eine der wichtigsten Verzierungsarten, über die noch → Quantz ein ganzes Kapitel in seinem »Versuch einer Anweisung, die Fl. trav. zu spielen« schrieb. Der lange V. (ital. appoggiatura) und der kurze V. (ital. acciatura) sind die zwei Gegenpole, zwischen denen eine Vielfalt von V.arten steht (vgl. R. Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, S. 63 ff.)

Vorspiel (ital. preludio, franz. prélude), erwuchs als eine Form der Orgelmusik aus der freien Improvisation des Organisten und nahm in ihr einen besonderen Platz (Choralvorspiel) ein. S. auch Fantasie, Präludium, Ouvertüre (→ Oper).
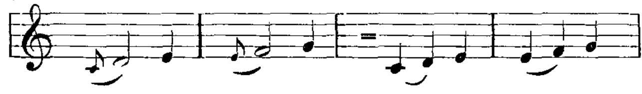
Vortragsbezeichnungen d. Musik sind sowohl als dtsch.e wie als ital.e (z. B. forte, piano, adagio, lento usw.) in Einzelartikeln behandelt.

Vorzeichnung bezieht sich 1. auf die → Taktart und 2. auf die Tonart eines Tonstückes. Die Dur- und Molltonarten des → Quintenzirkels haben folgende ♯ oder ♭ Vorzeichnung:

c-dur a-moll keine Vorzeichnung,
g-dur e-moll 1 Kreuz (♯),
d-dur h-moll 2 Kreuze,
a-dur fis-moll 3 Kreuze,
e-dur cis-moll 4 Kreuze,
h-dur gis-moll 5 Kreuze,
fis-dur dis-moll 6 Kreuze,
cis-dur ais-moll 7 Kreuze,
f-dur d-moll 1 B (♭),
b-dur g-moll 2 B,
es-dur c-moll 3 B,
as-dur f-moll 4 B,
des-dur b-moll 5 B,
ges-dur es-moll 6 B,
ces-dur as-moll 7 B.

Vretblad, Victor Patrik, geb. 1876, schwed. Organist, Komp. und Musikschriftsteller, studierte


Langer Vorschlag



Kurzer Vorschlag oder:

in Stockholm und Berlin, schrieb Werke für Orch. (Suite für Kammerorch.), Chor- und Orgelwerke sowie viel poetisierende Kl.-musik (In Dalarne, Stimmungen, Sommererinnerungen), Lieder. Außerdem veröffentlichte er eine zweibändige Biographie von J. H. Roman (1914), Das Konzertleben in Stockholm im 18. Jht. (1918), A. Vogler in Stockholm (1924).

W

Wackenroder, W. Heinrich (1773 bis 1798), der früh verstorbene Berliner Dichter und Freund L. Tiecks, schrieb wertvolle, die Musiksituation der Frühromantik erhellende Abhandlungen über Musik (Werke und Briefe, 2 Bde., hrsg. von Fr. von der Leyen 1910).

Wagenaar, Johan, 1862 zu Utrecht geborener holländ. Komp., wirkte zuerst als Organist, Dir. und Pädagoge in seiner Vaterstadt und übernahm 1918 die Direktion des kgl. Kons.s im Haag. W., ein großer Kolorist und trefflicher musikalischer Schilderer, schrieb u. a. die Opern Der Doge von Venedig, Der Cid, Jupiter amans, die Orch.werke Frithjofs Meerfahrt, Sinfonietta, Avondfeest, mehrere Ouvertüren (Cyrano, Der Widerspenstigen Zähmung), Chorwerke (De Schipbreuk) und Lieder.

Wagenseil, Georg Christoph, geb. 1715 zu Wien, wo er Schüler von → J. J. Fux wurde, der ihn später dem Kaiser mit der Bemerkung zum »Hofkompositor« vorschlug, daß durch ihn gegenüber der vordringenden »licentiösen« Schreibart die regelmäßige Kompos. erhalten werden könne. Aber der große Kontrapunktiker hatte sich verrechnet, und W. hielt mit der Neuerer-Generation Schritt, mit der er angetreten war: In seinen Sinfonien, bes. aber in den bedeutenden Kl.werken (Konz.en, Sonaten und Divertimenti), und auch in seinen eigenartigen 18 Opern (vgl. W. Vetter, G. Chr. Wagenseil, ein Vorläufer Chr. W. Glucks in ZfMW VIII). W. starb 1777 in Wien. Neudruck: 2 Sinfonien in DTÖ XV, 2, 4 Divertimenti und ein Konz. in Nagels Arch.

Wagner, Johanna (1828–1894), Nichte R. Wagners und die erste Darstellerin der Elisabeth (Tannhäuser). »Die jugendliche Erscheinung meiner Nichte, die schlanke hohe Gestalt, der entschieden deutsche Stempel ihrer Physiognomie, die damals noch unvergleichlich schöne Stimme, der oft kindlich rührende Ausdruck halfen ihr, bei gut geleiteter Verwertung ihres unverkennbar theatralischen, wenn auch nicht dramatischen Talentes, die Herzen des Publikums entscheidend zu gewinnen. Sie wurde durch diese Leistung schnell berühmt« (R. Wagner, Mein Leben I). Johanna Jachmann-W., die von 1850 bis 1861 der Berliner Hofoper angehörte, war von 1882 bis 1884 an der Münchner Akad. als Gesanglehrerin tätig.

Wagner, Peter (1865–1931), dtsch. Musikforscher, studierte bei Jakobsthal, Spitta und Bellermann, Prof. an der Universität Freiburg in der Schweiz. 1927 Präsident der IMG., betätigte er sich als erste Autorität auf dem Gebiete der Choralforschung und

der KM. Hauptschriften: Einführung in die gregorianischen Melodien (3 Bde. 1901 ff.), Geschichte der Messe I (1914), Elemente des gregorianischen Gesanges (1909 und später), Einführung in die kath. KM. (1919); zahlreiche Aufsätze. 1926 erschien eine von K. Weinmann herausgegebene P.-Wagner-Festschrift. – Lit.: J. Wolf, Peter W., ZfMW XIV.

Wagner, Richard, wurde am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Sowohl sein Vater, ein Polizeiaktuar, wie sein Stiefvater Ludwig Geyer, entstammen gleichen Vorfahrenreihen von sächs.en Dorfschullehrern, Kantoren und Organisten. Den dichterischen Anfängen folgten unter dem Eindruck Beethovenscher Werke die musikalischen, die der Thomaskantor Th. Weinlig in einem kurzen Studiengang in geordnete Bahnen lenkte. An die frühsten Jugendarbeiten (Kl.sonate, Quartett, Schäferspiel, eine Ouvertüre) schlossen sich als weitere Jugendwerke noch 3 Ouvertüren, 7 Kompos.en zu Goethes Faust (1832), mehrere Kl.werke und eine Sinfonie in c-dur (1833) an. Die »als vollkommenes Nachtstück von schwärzester Farbe« entworfene Oper »Die Hochzeit«, von der nur einige Bruchstücke erhalten sind, war das Vorspiel der ersten vollendeten Oper »Die Feen«, gedichtet nach einem Märchen von Gozzi. Dieser Schöpfung, einer Bejahung der Romantik mit all ihrem Überschwang, steht die sich mit schroffster Wendung zu den Lebens- und Kunstanschauungen des jungen Deutschland bekennende zweiaktige Oper »Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo« gegenüber, deren zweite Aufführung den von W. in der Selbstbiographie mit höchster Anschaulichkeit geschilderten Theaterskandal in Magdeburg herbeiführte und damit auch das Ende der Magdeburger Km.-tätigkeit ihres Komp.en. Nach kurzer Wirksamkeit an den Bühnen zu Königsberg und Riga begab W. sich mit seiner jungen Frau, der früheren Schauspielerin Minna Planer, nach Paris. In die kommenden Jahre der Enttäuschungen und der Not fällt die erste große und entscheidende Wandlung des Künstlers, von der die schriftstellerischen Arbeiten (Novellen und Aufsätze: Ein dtsch. Musiker in Paris, 1840 und 1841) nicht minder zeugen als die Bühnenwerke. »Rienzi«, das wohl noch mit dem Blick auf die große Pariser Oper entworfene Werk, kündet doch schon in vielen Zügen eines dtsch. Idealismus die Wendung an, die mit dem »Fliegenden Holländer« eintrat. »Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ« (Ges. Schriften IV). Ein schroffer Szenenwechsel führte aus der Pariser Not in die Sicherheit der Dresdner Hofkapellmeisterzeit (1842 bis 1849), in der Wagner als Dir. Hervorragendes leistete (Aufführung der 9. Sinfonie Beethovens), und »Tannhäuser« (Uraufführung 1845), »Lohengrin« (vollendet 1847, Uraufführung 1851 unter Fr. Liszt in Weimar) sowie das Oratorium »Das Liebesmahl der Apostel« (1845) schrieb. Seine Beteiligung an den politischen Ereignissen von 1848/1849 trug ihm die Verbannung aus Deutsch-

land ein und führte ihn den Jahren des Reifens und Wachsens zu Höchstem im Züricher »Asyl« entgegen. Hier stellte er zunächst vor die künstlerische Tat das Durchdenken seines Kosmos in den Hauptschriften: Die Kunst und die Revolution (1849), Das Kunstwerk der Zukunft (1850), Kunst und Klima (1850), Oper und Drama (1851), Eine Mitteilung an meine Freunde (1851). Der vom Kunstdenker freigelegte neue Weg führte schon 1853 zur Vollendung der Dichtung »Der Ring des Nibelungen«, deren Vertonung zunächst nur bis zum 2. Aufzug des »Siegfried« fortgeführt wurde. Das aus den seelischen Erlebnissen um die Züricher Freundin Mathilde Wesendonck Gestalt gewinnende Werk »Tristan und Isolde« drängte mit stärkeren Rechten zur Ausführung. Es wurde aber erst 1859 vollendet während einer neuen Wanderepoche, die W. über Karlsruhe, Paris (Aufführungsskandal um den vom Jockeiklub niedergepfiffenen, zum Teil umgearbeiteten Tannhäuser), Wien usw. schließlich als Schützling und Freund Ludwigs II. nach München gelangen ließ. Als er sich verzweifelt von der Welt zurückziehen wollte, erreichte ihn im April 1864 der Ruf des Königs, der ihm den Weg zu den triumphalen Münchner Aufführungen von »Tristan und Isolde« (1865) und »Die Meistersinger von Nürnberg« (1868) frei machte. Neid und Philistertum trieben ihn fort und zwangen ihn zur Aufgabe der gewaltigen Münchner Pläne (Festspielhaus, Stilbildungsschule). Auf der Halbinsel Triebschen bei Luzern fand W. an der Seite seiner zweiten Gattin Cosima von Bülow, der Tochter seines größten Freundes Fr. Liszt, die Stätte, wo er die Komp. des »Ringes« weiterführte, das Siegfriedidyll schrieb und u. a. die wichtige Schrift »Beethoven« von 1870. 1871 erfolgte die Übersiedlung nach Bayreuth, im nächsten Jahre die Grundsteinlegung des Festspielhauses, 1876 die erste Gesamtaufführung des »Ringes« und 1882 die Vollendung des »Parsifal«, der bei den zweiten Bühnenfestspielen des gleichen Jahres zum erstenmal aufgeführt wurde. Schon im folgenden Jahre starb W. im Palazzo Vendramin zu Venedig. Von den Schriften der letzten Epoche seien genannt: Die unter dem Titel »Bayreuth« zusammengefaßten Aufsätze, ferner: Über die Anwendung der Musik auf das Drama, Über das Dichten und Komponieren, und die Schriften zur Wiedergeburt des dtsch. Volkes und dtsch. Geistes: Was ist deutsch?, Publikum und Popularität, Das Publikum in Zeit und Raum, Wollen wir hoffen?, Heldentum und Christentum. W.s schöpferische Kunsttat führte von der mit wenigen Ausnahmen schon zerbröckelnden romantischen Oper zur selbstgeschaffenen neuen musikdramatischen Form. Ihre Hauptmittel sind die eines überreichen, genialen musikalischen Erfinders, vom Motiv bis zu jeder erdenklichen Nuance der Orchesterfarbe und Orchestersprache. Es sind weiterhin die Leitmotive als wesentliche Träger und Stützen des dramatischen Ganzen, von W. begrifflich als »melodische Momente« bezeichnet. »Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer

auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orch. gleichsam gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an dessen Verwirklichung« (Oper und Drama). In der Verbindung und Verschlingung dieser melodischen Momente (Leitmotive) gemäß der dichterischen Absicht und leitenden Idee gewann das neue musikalische Drama seine Form. Daß es mehr und Höheres sein sollte als ein den Hörer auf einige Abendstunden in Anspruch nehmendes Bühnenwerk, sagt die Frage, die W. sich stellte: »Ist es möglich, daß dem durch die Wiedergeburt der Kunst neugestalteten modernen Leben ein Theater ersteht, welches dem innersten Motive seiner Kultur in der Weise entspricht, wie das griech. Theater der griech. Religion entsprach, so wird die bildende und jede andere Kunst erst wieder an dem belebenden Quell angelangt sein, aus welchem sie bei den Griechen sich ernährte.« Das Ziel ist hier klar und scharf gesehen. Es ist das dem griech. Drama in seiner Fülle und Bedeutung voll entsprechende neue Kulturtheater, von W. geschaffen durch seine gewaltige und einzigartige Erneuerung des germanischen Mythus.

Werke: Ges. Schriften und Dichtungen, 10 Bde. (1871–1883), Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe in 16 Bdn. (Leipzig, ohne Jahr), Entwürfe, Fragmente usw. (1885 und 1907), Der junge Wagner, Aufs. und Entw., hrsg. von J. Kapp (1910), Briefe, Ges.Ausg. der vom Hause Wahnfried autorisierten Ausgaben in 17 Bdn. (Breitkopf & Härtel). Außerdem Briefwechsel mit König Ludwig II., hrsg. von O. Strobel (1935), Briefe an Hans Richter (1924), Briefe an Mathilde Maier (1930), Eine kritische Ges.Ausg. der Musikdramen, Jugendopern und musikalischen Werke (Breitkopf & Härtel). – Lit.: Biographien von C. Fr. Glasenapp, 6 Bde. (1876–1899), Max Koch (1907–1918), H. St. Chamberlain (1911), M. Burell (1905), Fr. Muncker, R. Bürkner, E. Schmitz, J. Kapp, Ernst Bücken, A. Jullien, G. Schjelderup, G. D. Hight, L. Torchi, E. Schuré u. a. Über das W.-Schrifttum bis zum Tode des Meisters orientiert Nik. Österlein, Katalog einer W.-Bibliothek, 4 Bde. (1882–1895, führt 10181 Einzelwerke an!)

Wagner, Siegfried, geboren als Sohn Richard W.s und seiner Gattin Cosima, der Tochter Fr. Liszts, 1869 zu Triebschen bei Luzern, widmete sich nach langem Schwanken zwischen Architektur und Musik dieser endgültig erst seit 1892. Seine Lehrer waren → Humperdinck und → J. Kniese, das Vorbild des Dir. → Felix Mottl. Seit 1896 betätigte er sich als Dir. und später als trefflicher Spielleiter der Bayreuther Festspiele. Verheiratet war er mit der Adoptivtochter K. Klindworths, Winifred, die nach seinem Tode im Jahre 1930 sein Erbe in der Leitung der Bayreuther Festspiele übernahm. Als Komp. gab S. W. sein Bestes im Rahmen der Märchen- und Spieloper. Seine Hauptwerke sind: Der Bärenhäuter (1899),

Herzog Wildfang (1901), Der Kobold (1904), Bruder Lustig (1905), Sternengebot (1908), Banadietrich (1910), Schwarzschwanenreich (1918), Heidenkönig (1915, erste Aufführung 1933 in Köln), An allem ist Hütchen schuld (1917) usw. Außerdem schrieb S. W. mehrere sinfonische Dichtungen (Sehnsucht, Glück), das sinfonische Scherzo Und wenn die Welt voll Teufel wär, ein V.konz. usw. – Lit.: Siegfried W., Erinnerungen, 1922; C. Fr. Glasenapp, S. W. und seine Kunst, 1911, 1914, 1919; P. Pretzsch, Die Kunst S. W.s, 1919; O. Daube, S. W. und sein Werk, 1925; R. du Moulin-Eckart, Wahnfried, 1925.

Wagner-Régeny, Rudolf, siebenbürgischer Komponist (geb. 1903 zu Sächsisch-Regen), schrieb außer Kl.-Werken und Liedern das Ballett Der zerbrochene Krug sowie die Opern Der Günstling, Der Bürger von Calais, Johanna Balk.

Waldteufel, Emil, geb. 1837 zu Straßburg, gest. 1915 in Paris, Jude, seit 1865 Hofballdirektor Napoleons III., eleganter und gefälliger Tanzkomp.

Walter, Bruno (Schlesinger), jüd. Dir., war zeitweise Hofkm. in Wien (1901–1912) und als Mottls Nachfolger in München (1913 bis 1922); Leipziger Gewandhausdir. von 1929 bis 1933.

Walter, Johannes (1496–1570), war zuerst Sänger (Bassist) und sächs. Sängermeister, dann (seit 1530) Leiter der Torgauer Kantorei und von 1548 bis 1554 Hofkm. in Dresden. Seine geschichtliche Bedeutung liegt in der Beratung Luthers bei der Liturgiereform, wie in der Mitherausgabe des Geystlich Gesangk-Büchleyn, des ersten großen Liederbuches des Protestantismus (1524 in erster Auflage; Neudruck von Otto Kade in den Publ. der Ges. für MF. VII, 1878). Eine Passion von 1525 im Neudruck, hrsg. von O. Kade (1893). – Lit.: Blume, Geschichte der evang. KM., 1933; H. Holstein, Der Lieder- und Tondichter J. W., Arch. f. Literaturgesch. 1884; R. Haas, zu W.s Choralpassion nach Matth., AfMW IV; O. Kade, Der Lutherkodex von 1530, 1870.

Waltershausen, Hermann Wolfg. Sartorius Frhr. von, geb. 1882, Schüler von Thuille und Aug. Schmid-Lindner in München, wo er von 1923 bis 1933 als Prof. und stellvertretender Dir. der Akad. der Tonkünste tätig war. Hauptwerke: Opern: Oberst Chabert, Else Klapperzehen, Richardis, Die Rauensteiner Hochzeit, Die Gräfin von Tolosa, Apokalyptische Sinfonie, Sinfonie Hero und Leander, Lustspielouvertüre, Lieder. Als Musikschriftsteller veröffentlichte er u. a. eine Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen, Ges. Aufsätze über Musik, Dramaturgie und Erziehung (1926), Dirigentenerziehung (1929).

Walther von der Vogelweide, der größte dtsch. Minnesänger (gest. um 1230 zu Würzburg), war als Komp. lange nur durch fünf in der Kolmarer Liederhandschrift des 15. Jhts. und in dem Singebuch des Adam Puschmann aus dem 16. Jht. überlieferte »Töne« oder Singweisen bekannt, von denen aber nur die Hofweise als echt gilt (vgl. R. Wustmann, Die Hofweise W.s von der Vogelweide, in Liliencron-Festschrift). Durch die sog.

Münsterer Fragmente (Handschrift des 14. Jhts.) sind drei weitere Weisen bekannt geworden (Palästinalied Nu alrêst leb ich mir werde, Mir hât ein Licht ouz Franken und Wie soltt ich den geminnen), die für den Musiker W. hochbedeutend eintreten. – Lit.: R. Wustmann, W. von der Vogelweide, 1912; R. Molitor, Die Lieder der Münsterer Fragmente, SIMG XII; R. Wustmann, W.s Palästinalied, SIMG XIII, K. Bützler, Untersuchungen zu den Melodien W.s von der Vogelweide, Diss. Köln 1937.

Walther, Johann Gottfried (1684 bis 1748), Schüler von J. Adlung und Joh. Bernhard Bach, Organist in Erfurt und seit 1707 in Weimar, Freund und Verwandter J. S. Bachs, dessen Kunst er in seinen Orgelwerken nachstrebte (Neuausgabe der Orgelkompos. durch M. Seiffert in DDT XXVI/XXVII). Sein 1732 veröffentlichtes Musicalisches Lexikon gehört zu den wichtigsten Quellenwerken der Epoche. – Lit.: H. Gehrmann, W. als Theoretiker, Vj. 7. Jg.; G. Schünemann, J. G. W. und H. Bockemeyer, Bach-Jb. 1933.

Walther, Johann Jacob, geb. 1650 zu Witterda bei Erfurt, seit 1674 Dresdner Konzertm. und seit 1688 Sekretär beim Mainzer Kurfürsten, gehört zu den größten Meistern des dtsch. violinistischen Hochbarocks. W. ist Spezialist der spezifisch dtsch. Doppelgrifftechnik und des hohen Lagenspiels, dabei aber immer ein guter, die Kunst nicht herabwürdigender Musiker. Er schrieb u. a.: Scherzi da Viol. solo (1676), Hortus chelicus (1688). Vereinzelte Neudrucke (Simrock, Nagel, Alte Meister des V.spiels, hrsg. von Schering).

Walzer (von walzen = drehen, rollen), dtsch. dreizeitiger Tanz, entwickelte sich kurz nach 1750 aus den süddtsch.-alpinen und wienerischen Ländlern und Bratl-Tänzen. Möglicherweise stand bei dieser Tanzverwandlung auch das in seiner Bewegung gesteigerte Menuett mit Pate. In der Hochklassik und Frühromantik war der W. schon bei kleinen und größten Musikern beliebt (D. Steibelt, Himmel [Sechs große W., 1810], J. N. Hummel, Beethoven, Schubert). Webers Aufforderung zum Tanz (1820) ist ein Markstein in der Entwicklung des W.s, die über den typisch wienerischen W.klang Schuberts zu Lanner und J. Strauß verläuft, den Meistern, die diesem Tanz seine Höchstform gaben. – Lit.: B. Weigl, Geschichte des W.s, 1910; W. Herrmann, Der W., 1931.

Wanhal (Vanhall), Joh. Baptist (1739–1813), Komp. aus Dittersdorffs Schule, einer der gediegensten Mittelmeister der klassischen Epoche, schrieb vorwiegend Instrumentalkompos.en (Sinfonien, Kammermusik, Kl.-werke). – Lit.: M. v. Dewitz, W., sein Leben und seine Werke, Diss. München 1932.

Weber, Karl Maria von, wurde am 18. Dez. 1786 zu Eutin als Sohn des dortigen Stadtmusikus Franz Anton W. geboren, der seinen Adel auf eine ausgestorbene österr. Familie W. zurückführte. Die Vielseitigkeit des abenteuernden Vaters vererbte sich auf den Sohn, der zunächst drauflos malte, radierte und musizierte. Der Hoffnung Fr. Antons auf ein zweites Jung-Mozart-

Wunder bei dem Knaben, der schon von Michael Haydn in Salzburg, von Valesi und Kalcher in München unterrichtet worden war, machte seltsamerweise gerade Abbé Vogler ein Ende, der auf ein zweijähriges ernstes Studium drang. In dieser Frühzeit entstanden die Opern »Die Macht der Liebe und des Weines«, »Das stumme Waldmädchen« (Aufführung 1800), »Peter Schmoll und seine Nachbarn«, Lieder, Kl.- und Chorwerke. Nach kurzer Tätigkeit als Breslauer MD., in der die Oper »Rübezahl« entstand (1804/1805), trat W. in württemb. Dienste, zuerst in die des Prinzen Eugen auf Schloß Karlsruhe in Schlesien, dann in die des Herzogs Louis in Stuttgart. W. schrieb damals 2 Sinfonien, mehrere Konz.e, die Oper »Silvana« (1810), viele Lieder und Kl.-werke. Der Abschluß dieser Epoche, die infolge von Verfehlungen von W.s Vater mit einem jähen Mißklang schloß (Verhaftung und Ausweisung), bedeutete zugleich eine Markierung im künstlerischen Schaffen. »Von dieser Zeit an (1810) kann ich ziemlich damit rechnen, mit mir abgeschlossen zu sein, und alles, was die Folgezeit getan hat und tun wird, kann nur Abschleifen der scharfen Ecken und das dem feststehenden Grunde notwendige Verleihen von Klarheit und Faßlichkeit sein« (Autobiogr. Skizze). Es folgten Kunstreisen durch Deutschland bis zur Schweiz, und schließlich die Übernahme der Operndirektion in Prag (1813–1816), die W. sich nicht leicht machte (vgl. die wertvollen Einführungen in die aufgeführten Werke in den Ges. Schriften). Wichtige Kompos.en dieser Zeit sind die komische Oper »Abu Hassan« (1811), die Lieder aus Körners Leier und Schwert, das Kl.konz. op. 11, das Fagottkonz. op. 75, die Kantate Kampf und Sieg, das Klar.-quint. op. 34, die Kl.sonaten op. 39 und 49. Zu Weihnachten 1816 erfolgte, nachdem die Erwartungen W.s auf eine Berliner Anstellung am Widerstand des Königs scheiterten, seine Ernennung zum Hofkm. in Dresden. 10 Jahre konnte er dieses Amt noch verwalten. Schon gleich zu Beginn der Dresdner Zeit nahm W. die Vertonung des »Freischütz« auf, der am 18. Juni 1821 als erste Oper im Neuen Schauspielhaus zu Berlin unter ungeheurem Jubel zur Aufführung gelangte. 2 Jahre später folgte in Wien (25. Okt. 1823) die »Euryanthe«, und am 12. April 1826 der in London »mit Sturmesgewalt« (Weber) bejubelte »Oberon«. Als er am nächsten Tage seiner Gattin schrieb, »nach solchem Triumph tritt eine gewisse wohltätige Beruhigung ein«, war es die, aus der es keine neuen Lebens- und Schaffensantriebe mehr gab. Er starb am 15. Juli 1826 zu London. Seine Leiche wurde vornehmlich auf Betreiben R. Wagners 1844 nach Dresden überführt. Der seinem Geburtsdatum nach der ersten Romantikergeneration angehörende W. ist romantisch-umfassend in seiner gleichbetonten Beherrschung von Wort (als bedeutender Musikschriftsteller) u. Ton. Mit der gleichen Sehnsucht wie E. T. A. Hoffmann erstrebte er die engste, innigste Verbindung von Dichtung und Musik: »Will die Musik mehr sein als die Sprache der Leidenschaften, so

tut sie mehr, als sie soll, und dann natürlich etwas Schlechtes. Ändert oder vernichtet sie, mit der Rede verbunden, den Sinn des Dichters, so hat sie gefehlt.« W.s Lieder, diese in der Gegenwart viel zu wenig gewürdigten Werke, sind die ersten Zeugen der Durchdringung der Tonwelt mit dichterischem Sinn und Geist. Gesänge wie Klage (1808), Meine Lieder, meine Sänge (1809) oder die Meisterlieder: Was zieht zu deinem Zauberkreis? Es sitzt die Zeit, Liebesglühen, sind die allerersten Boten einer neuen musikalischen, eben der romantischen Liedgesinnung in Deutschland. In der Oper blieb der Freischütz W.s großer einmaliger Treffer, einmalig in der Verbundenheit mit dem Gemüts- und Wirklichkeitsleben der Nation wie in der Wirkung. An dem Versagen der Textdichter, nicht am Komp.en lag es, daß er sich nicht wiederholte. In der Instrumentalmusik steht W.s Kl.musik voran, die (Aufforderung zum Tanz, Konz.-stück) mehr auf das Spielerische, und hier im besten Sinne auf das klavieristisch Blendende und Glänzende bedacht ist als auf die Bezwingung von Formproblemen. Auch seine vier Kl.sonaten und seine 2 Konz.e sprechen nicht dagegen. Werke: Chronologisch-thematisches Verzeichnis von Fr. W. Jähns (1871), eine Ges.-Ausg. der Werke W.s im Auftrag der Dtsch. Akad., hrsg. von J. H. Moser, erscheint seit 1926 (bisher Jugendopern und Jugendmesse), Ges. Schriften, kritische Ausgabe von G. Kaiser (1908), Briefe: Reisebriefe an die Gattin (1886), Briefe an H. Lichtenstein (1900), außerdem Briefe in Nohls Musikerbriefen (1867), Briefe an den Grafen Brühl (1911) 77 Briefe (1926). – Lit.: Biographien von Max M. v. Weber, 3 Bde. (1864 bis 1866, 2. gek. Auflage 1912), E. Kroll (in Bückens Große Meister 1934), J. Kapp (1931), H. Gehrmann (1898), H. v. d. Pfordten (1919), G. Servières (Paris 1907). H. Pfitzner, Was ist uns W.?, 1910; G. Kaiser, Beiträge zur Charakteristik W.s als Musikschriftsteller, Diss. Leipzig 1910; Fr.Kind, Freischützbuch, 1843; M. Degen, W.s Lieder, Diss. Freiburg 1923; H. Allekotte, W.s Messen, Diss. Bonn 1913; A. Sandt, W.s Opern in ihrer Instrumentation, 1932; E. Richter, Die Dichtungen und die Dramaturgie der Opern W.s, Diss. Bonn 1933.

Weber, Gottfried (1779–1839), dtsch. Jurist (hess. Generalstaatsprokurator), Dir. eines Kons. und Musikvereinsleiter in Mannheim und bekannter Musikschriftsteller und Theoretiker. Sein Hauptwerk ist der dreibändige »Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst« (1817 bis 1821, 3. Aufl. 1830–1832), dessen wichtigstes Ordnungsprinzip die von dann ab in Geltung gebliebene Akkordbezifferung ist (röm. Zahlen für die Stufen, dtsch. Buchstaben für die Akkordtöne, z. B. V^7). Als Komp. hat er keine größere Bedeutung.
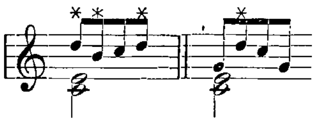
Weber, Ludwig, geb. 1891 zu Nürnberg, wo er als Lehrer tätig war, kam 1925 als Kompos.-lehrer an die Westfäl. Musikhochschule in Münster und 1927 an die Essener Folkwangschule. Er schrieb u. a. Chorwerke (Hymnen an die Nacht, 12 Frauenchöre, Chorgemeinschaft, Volksliedbearbeitungen, Heilige Namen, Der Natur), Oper Midas,

Kammerspiel Christgeburt, eine Sinfonie, Kammermusik (zwei Streichqu.e, Quint. für Bläser), Lieder. – Lit.: Fr. W. Herzog, Ludwig W., 1929.

Webern, Anton, geb. 1883 zu Wien, Komp. der extremsten expressionistischen und atonalen Richtung.

Wechseldominante, Bezeichnung der Dominante der → Dominante (z. B. der d-dur-Akkord in c-dur).

Wechselnote (ital. nota cambiata), alte, verzopfte Bezeichnung für mehrere nicht zu einem bestimmten Akkord gehörende sog. »harmoniefremde« Töne, wie → Vorschläge, durchgehende oder auch »abspringende« Noten:



Weckmann, Matthias (1621 bis 1674), wurde von seinem großen Lehrer H. Schütz zur Ausbildung im Orgelspiel zu Jacob Prätorius nach Hamburg gesandt, wo er – nach vorübergehender Wirksamkeit als Dresdner und Kopenhagener Hoforganist – sich 1655 dauernd niederließ (Organist der Jacobikirche). In dem 1668 mit → Chr. Bernhard begründeten Hamburger Coll. Mus. organisierte er in Hamburg einen Mittelpunkt der norddtsch. Musikpflege. Das Schützsche Erbe, d. h. »die rechte Art, wie er es selber in Italien gelernet«, verwaltete er als bedeutender Meister der Vokalmusik, als Spieler wie als Komp., zugleich aber war er auch eine Zierde großer dtsch. Orgelkunst. Neudruck: Chorwerke in DDT VI, Orgelkompos., hrsg. von Buchmayer (1927), ferner 2 Kantaten in Seifferts Organum. – Lit.: M. Seiffert, M. W. und das Coll. Mus. in Hamburg, SIMG II.

Wedig, Hans, Dr. phil., 1898 zu Essen geb. Dirigent (1936 Dir. des Dortmunder Lehrergesangvereins) und Komponist, stud. in Köln (Othegraven) und Bonn (Schiedermair). Er schrieb Sinf.en, Orch.-Suiten, Kantaten (Hymnus der Liebe), Klavierwerke.

Weelkes, Thomas (1575–1623), einer der bedeutendsten engl. Madrigalisten, seine Kompos.en erschienen in einer von Fellowes besorgten Ges.Ausg (1914ff.).

Weigl, Joseph (1766–1846), beliebter Wiener Opern- und Ballettkomp., wurde 1825 (Schubert war ein Mitbewerber um das Amt) zweiter Hofkm. Sein bekanntestes Werk ist das Singspiel Die Schweizerfamilie (1809).

Weingartner, Felix Edler von, geb. 1863, hervorragender Dir., war zuerst Schüler des Leipziger Kons.s, dann Liszts in Weimar, kam 1891 als Hofkm. nach Berlin, dann als Leiter der Kaim-Konz. nach München und war von 1908 bis 1911 Hofoperndir. in Wien. Nach vorübergehender Wirksamkeit in Hamburg, Boston und Darmstadt übernahm er nach dem Kriege die Leitung der Wiener Volksoper und leitete zugleich die Konzerte der Wiener Philharmoniker. Dann ließ er sich in Basel nieder als Dir. der Musikgesellschaft und Direktor des dortigen Kons.s Sein mehr äußerlich blendendes als tiefgehendes Schaffen ist sehr reichhaltig. Er schrieb u. a. die Opern: Sakuntala, Malawika, Trilogie Orestes, Kain und Abel, Dame Kobold, Meister Andrea, Die

Dorfschule, Der Apostat; Chorwerke (Traumnacht, Sturmhymnus, Freiheitsgesang), 6 Sinfonien, sinfonische Dichtungen (Die Gefilde der Seligen, Frühling), Konz.e für V. und für Vc., zahlreiche Werke für Kammermusik (vier Streichqu.e, ein Kl.sextett, Streichquint., Kl.-quint., Oktett), Lieder und Bearbeitungen (Oberon, Méhuls Joseph usw.). Außerdem veröffentlichte er mehrere Schriften über Musik: Über das Dirigieren (1895 und später), Bayreuth 1876–1896 (1904), Die Sinfonie nach Beethoven (1901), Ratschläge zur Aufführung der Sinfonien Beethovens (1906 und später), Schuberts, Schumanns und Mozarts (1918), Ges. Aufsätze »Akkorde« (1912), Lebenserinnerungen (1923 und 1929). – Lit.: P. Raabe, Felix v. W., Mus. 1908.

Weisbach, Hans, geb. 1885, dtsch. Dir., Schüler der Berliner Hochschule, kam 1926 als GMD. nach Düsseldorf, wirkte – anregend und temperamentvoll – von 1933 bis Frühjahr 1939 als musikalischer Leiter am Rundfunksender Leipzig und wurde darauf als GMD. nach Wien berufen.

Weismann, Julius, geb. 1879 zu Freiburg i. Br., erhielt eine vielseitige musikalische Ausbildung durch H. Dimmler, Seyffart und Herzogenberg, dann durch Rheinberger, Bußmeyer und noch bes. durch Thuille in München. Der Komp. W. ist eine der seltenen Verkörperungen romantisch-versonnener und romantisch-phantastischer Geistigkeit in einer unromantischen Zeit. Das gilt bes. von seiner Lyrik und Kl.musik (zahlreiche Kl.miniaturen, Kl.-konz. op. 33, Tanzfantasie, Suite für Kl. und Orch., Partita für 2 Kl.e). Außer zahlreichen Kammermusikwerken, Sinfonien, Orchesterrhapsodie, Sinfonietta giocosa und Sinfonia severa mehrere Bühnenwerke (Schwanenweiß, Traumspiel, Leonce und Lena, Regina del Lago, Gespenstersonate, Die pfiffige Magd). – Lit.: E. Doflein, J. W., Gesammelte Beiträge über Persönlichkeit und Werk, 1925.

Wendling, Karl, geb. 1875 zu Straßburg, hervorragender Geiger und Führer eines eigenen Streichqu.s, 1903-1921 Konzertm. im Stuttgarter Hoforch., Prof. an der dortigen Musikhochschule, deren Direktor er 1931 wurde.

Werner, Theodor Wilh., geb. 1879, dtsch. Musikforscher, Komponist und Sänger, studierte bei Gudehus, Draeseke und Noren sowie MW. in Berlin und München, Prof. an der Technischen Hochschule zu Hannover. Er schrieb u. a.: Sinfonien, Kammermusik, Lieder und Kl.werke. Ferner: Musik in Frankreich (1927), Aus der Geschichte der Hannoverschen Musikpflege und zahlreiche Aufsätze.

Wesendonck, Mathilde, → Wagner.

Wetz, Richard (1875–1935), Schüler von R. Hofmann und Thuille, war Dir. und Kompos.-lehrer in Leipzig und Erfurt, 1916 Prof. für Kompos. und Musikgeschichte an der Weimarer Hochschule. Mit seinen mehr als 100 Gesängen ist W. einer der besten, das Wort voll ausschöpfenden, nie experimentierenden Liederkomp.en seiner Generation. Dem langjährigen Chordir., u. a. des Leipziger Riedelvereins, des Erfurter Lehrer-

gesangvereins, lag die Chorkompos. kaum minder am Herzen (Weihnachtsmotetten, Gesang des Lebens, Hyperion, Traumsommernacht, Requiem, Weihnachtsoratorium). Außerdem: 3 Sinfonien, Kammermusik, Oper »Das ewige Feuer«. – Lit.: E. Schellenberg, Richard W.; G. Arnim, Die Lieder von R. W., 1914; P. Raabe, R. W. als Sinfoniker, Rhein. M.- u. Th.zeitung 1925.

Weyse, Christoph Ernst Friedrich, geb. 1774 in Altona, Schüler von J. A. P. Schulz, gehörte seit 1810 dem Kreise der dän. Musik an, die er bes. als Lieder- und Opernkomp. und indirekt über seinen Schüler Gade bedeutend gefördert hat. W., der 1818 zum dän. Hofkomp.en ernannt wurde, schrieb u. a. die Opern Ludlams Höhle, Ein Abenteuer im Rosenburger Garten, Der Schlaftrunk, Floribella, Das Fest zu Kenilworth. – Lit.: R. v. Liliencron, W. und die dän. Musik, 1878; Berggreen, Weyse, 1895.

Widor, Charles Marie, geb. 1845 zu Lyon, Schüler von Lemmens und Fétis in Brüssel, war Nachfolger C. Francks als Prof. des Pariser Cons., und von 1920 bis 1934 Dir. der Hochschule in Fontainebleau. Er schrieb drei Opern (Les Pêcheurs de Saint Jean, 1905), Ballette, 4 Sinfonien, 2 Kl.konz.e, ein Vc.konz., Kammermusik, 8 Orgelsonaten, Chöre, Lieder. Schriften: Die Technik des modernen Orch.s (1904, dtsch. von Riemann). – Lit.: H. Reynaud, L'œuvre de W., 1900.

Wieck, Friedrich (1785–1873), bedeutender Kl.pädagoge, Vater und musikalischer Erzieher von Clara W., der Gattin Robert Schumanns, dessen Übergang von der Rechtswissenschaft zur Musik er tatkräftig förderte. Außer Kl.studien schrieb er Kl. und Gesang (1853), Musikalische Bauernsprüche (1876). – Lit.: A. v. Meichsner, Fr. W. und seine Töchter, 1875; V. Joß, Fr. W. und seine Familie, 1901; (Anonym), Marie W., Aus dem Kreise W.-Schumann, 1912.

Wieck, Clara, → Schumann, Clara.

Wieprecht, Wilhelm Friedrich (1802–1872), preuß. Militärmusiker und erster musikalischer Armeeinspizient des dtsch. Heeres, erfand 1835 die Baßtuba, die in der Folge die früheren Baßhörner verdrängte. – Lit.: A. Kalkbrenner, Wilhelm W., 1882.

Wilbye, John (1574–1638), einer der besten englischen Madrigalisten. Seine klangschönen Werke erschienen in zwei Neuausgaben (1841/1846) und hrsg. von Fellowes (1914). – Lit.: H. Heurich, J. W. in seinen Madrigalen, Diss. Prag 1930; E. H. Fellowes, The Engl. Madrigal Composers, 1921.

Wilhelm, Karl (1815-1873), dtsch. Komp., war von 1840 bis 1865 Dir. der Krefelder Liedertafel, als der er 1845 die unsterbliche Melodie der Wacht am Rhein schrieb (Text von Schneckenburger). – Lit.: G. Rogati, Karl W., Diss. Bonn 1927.

Wilhelmj, August (1845–1908), hervorragender Violinist, Schüler des Leipziger Kons.s und von J. Raff, Konzertm. der ersten Bayreuther Festspiele, bei denen Wagner ihn als »Volker der Geiger« pries, leitete vorübergehend eine eigene Geigerschule in Biebrich, war später Lehrer des V.spiels an der Guildhall Music School in London. Vgl. Ernst Wagner, Der Geigerkönig A. W. (1928).

Willaert, Adrian, geb. zwischen 1480 und 1490 zu Brügge oder Roulers, Schüler von J. Mouton, kam über Rom und Ferarra 1527 als Km. an die Markuskirche von Venedig (gest. 1562). Der Begründer der Venezianischen Schule ist eine der größten Persönlichkeiten der alten Tonkunst. Ihm gelang die Verschmelzung der nordisch-niederländ. Polyphonie mit Geist und Technik der südlich-ital. Musik zu einer durchaus charakteristischen und bald stilbildenden Einheit. Auf ihn geht der die baulichen Verhältnisse der Markuskirche klug nutzende Raumstil der doppelchörigen Schreibweise in seinen großen Vokalwerken zurück. Schließlich gab er der jungen madrigalistischen Bewegung wichtigen Auftrieb als ihr erster überragender Ausdrucksmusiker. Nicht zuletzt aber wirkte er durch sein Beispiel als Lehrer. → A. Gabrieli, → Cyprian de Rore, → Zarlino u. v. a. sind seine Schüler. Eine Ges.Ausg. der Madrigale und Chansons, seiner geistlichen Vokalwerke und der Instrumentalkompos.en wird von H. Zenck vorbereitet. Einzelausgaben: Madrigale in Blumes Chorwerk, Chansons in Wolfs Sing- und Spielmusik, Instrumentalkompos.en (Ricercare und Fantasie) hrsg. von Zenck (Schott), Motette in Scherings Musikgeschichte in Beispielen. – Lit.: H. Zenck, Studien zu A. W., 1929.

Windt, Herbert, 1894 zu Senftenberg geb. Komponist, schrieb Opern, eine Kammersinfonie, Lieder und das vielbeachtete Chorwerk »Der Flug zum Niederwald« für Soli, Chor und Orch. (1936).

Winter, Peter von (1754–1825), Schüler von A. Vogler in Mannheim, wo er 1766 Violinist und 1776 Hofmd. wurde, nach der Übersiedlung des Hofes nach München dortiger Hofkm. Als Komp. verläßt W. die Bahn des Mannheimer Epigonentums bes. als Harmoniker, der hier – und gerade in der Ausnützung der terzverwandten Klänge – schon der Frühromantik angehörte. In seinen interessanten Opern Das unterbrochene Opferfest, Sturm (nach Shakespeare) und Colmal, einem Stoff des nordischen Mythus, durchstieß er erfolgreich den Bannkreis des traditionellen Opernbuches. – Lit.: V. Frensdorff, P. W. als Opernkomp., Diss. München 1908; L. Kuckuck, W. als Opernkomp., Diss. Heidelberg 1924; E. Löffler, Die Messen P. W.s, Diss. Frankfurt 1928.

Winterfeld, Carl von (1784 bis 1852), Jurist (Geh. Obertribunalrat in Berlin) und bedeutender, in seiner Zeit bahnbrechender Musikforscher. Hauptwerke: Joh. Gabrieli und sein Zeitalter (1834), Der evang. Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, 3 Bde. (1843–1847), Zur Geschichte heiliger Tonkunst, 2 Bde. (1850/1852), Briefwechsel mit E. Krüger, hrsg. von A. Prüfer (1898).

Wirbel, eine durch rasches Abwechseln der beiden Schlegel bewirkte Schlagart bei Trommel und Pauke. W. heißen auch die zur Befestigung und Stimmung (Drehung) dienenden Pflöcke der Saiteninstr.e.

Witkowski-Martin, Georges, geb. 1867, franz. Komp. aus der Schule d'Indys, begründete nach Aufgabe der Offizierslaufbahn in Lyon einen Chorverein (Schola cantorum) und eine Konzert-

gesellschaft. Seinen größten Erfolg hatte W., der auch viel Kammermusik, 2 Sinfonien und Kl.werke schrieb, mit dem Oratorium Poème de la maison.

Wölffl, Leopold (1773–1812), Salzburger Musiker aus der Schule von→Leopold Mozart und → M. Haydn, ein phänomenaler Pianist, der erfolgreich mit Wolfgang A. Mozart rivalisierte, trug auch noch einen der damals beliebten Kunstwettstreite mit Beethoven aus. Hier aber fand er seinen Meister, von dem er im Improvisieren und freien Fantasieren – wie W. Tomaschek in seiner Selbstbiographie berichtet – gründlich »aufs Haupt geschlagen wurde«. W., der später zu den gesuchtesten Kl.lehrern von Paris und London gehörte, hat als Komp. (Kl.sonaten, viel Kammermusik) keine Bedeutung mehr. Er schrieb glatt und fließend, wie er spielte, und streift oft die Grenze des Salonstils.

Wöß, Joseph Venantius von, geb. 1863 zu Cattaro, erhielt seine Ausbildung als Komp. am Wiener Kons. Er schrieb u. a. mehrere Sinfonien und Ouvertüren, 2 Opern, Kammermusik (Kl.quint., Kl.sextett), Lieder und viel kirchliche und geistliche Chormusik.

Wolf, Bodo, Dr. phil., 1888 zu Frankfurt a. M. geb. Komponist aus der Schule Kloses und Mottls. Schrieb mehrere Orch.-Werke (Totenfahrt, Epilog zu Othello, Serenade, Sinfonietta f. Singst. und Orch.), die Opern »Das Wahrzeichen« und »Ilona«, die Pantomime »Das Gastmahl des Trimalchio«, Kammermusik, Orgel- und Klavierwerke, Orchesterlieder.

Wolf, Ernst Wilhelm (1735 bis 1792), seit 1761 Konzertm. und von 1768 ab Hofkm. in Weimar, wurde von Goethe, der Christoph Kayser an seine Stelle setzen wollte, als »nicht original« abgelehnt, von der Herzogin Anna Amalia aber gestützt. Er schrieb Opern, Kantaten, Oratorien, zahlreiche Instrumentalwerke (Sinfonien, Kl.konz., Kammermusik) und zwei Liedersammlungen. – Lit.: Joh. Brockt, Ernst Wilhelm W., Diss. Breslau 1927.

Wolf, Hugo, geb. 1860 zu Windischgrätz (gest. 1903 in geistiger Umnachtung zu Wien), bildete sich, nachdem er das Wiener Kons. nach einem Zusammenstoß mit Direktor Hellmesberger verlassen hatte, im Selbstunterricht weiter. Eine Schumann-Natur, draufgängerisch wie Schumann, dieser junge Feuerkopf, aber auch schon zerspalten wie er, stand W. fremd und befremdet in Wien, ein auf sich selbst Gestellter, dem der Lebenskampf hart genug gemacht wurde. Schumann fühlte er sich auch als junger Liederkomp. am meisten verwandt, außerdem schrieb er in der Frühzeit das D-moll-Quartett und 1883 die sinfonische Dichtung Penthesilea. 1888 begann die große Liederzeit, in der W. in unerhörtester Konzentration des Schaffens nacheinander in kürzester Frist seine herrlichen Liederzyklen hinausschleuderte. So entstanden die 53 Mörike-Lieder, 51 Goethe-Gesänge, 20 Lieder nach Gedichten Eichendorffs, die 44 Lieder des span. Liederbuchs nach Heyse und Geibel, die 46 Gesänge des ital. Liederbuchs (Heyse), an die sich in größerem zeitlichen Abstand die 6 Alten Weisen (Gottfried Keller- und die 3 späten Michelangelo) Gesänge anschlossen.

Der Liederkomp. W., der einmal das Wort von dem »Abborgen« seines Geistes und seiner Gefühlsnahrung vom Wagnerschen Musikdrama geprägt hat, ist gewiß Wagnerianer gewesen, aber bestimmt der selbständigste unter ihnen. Auch das hat er oft betont! Seine wesentliche Übereinstimmung mit Wagner liegt in der psychologischen Erfassung und Durchdringung der dichterischen Vorlagen, um in ihnen – wie er sagte – den seelischen »Grundton« aufzuspüren. Deshalb sein Eindringen, sein immer neues Sicheinbohren in einige wenige Dichtercharaktere, deren Tiefstes er belauscht, um es dann als Musiker in Musik wieder auszusprechen. Liedvertonung ist ihm die Wiederholung des dichterischen Vorganges im Medium der Musik. Deshalb ist es selbstverständlich, daß er einer der besten Deklamatoren im Lied gewesen ist. Aber er war auch darauf bedacht, die klanglich-instrumentale Ausdruckskraft und das instrumentale Schilderungswesen nicht im geringsten verkümmern zu lassen. »Das Verlangen dieses südlich-sinnenfrohen Künstlers richtete sich fast immer auf besondere instrumentale Farbigkeiten, die er in der Kl.begleitung seiner Lieder mithören und mitempfinden lassen wollte: bis hin zu den großen orchestralen Klangwirkungen seiner größten Gesänge, wie Feuerreiter, Der Rattenfänger, Ganymed, Grenzen der Menschheit, Gesänge des Harfners, Mignon-Ballade, Prometheus. Die Begleitungen dieser und noch mancher anderer Lieder möchte ich geradezu als die in den Kl.auszug rückübertragenen orchestralen Klangbilder ansprechen. Als W. diese genannten Lieder später instrumentierte, hat er sie demnach nur in jene Urgestalt, in der sie in seiner Klangvorstellung zuerst sich ihm gestalteten, wieder zurückversetzt« (E. Bücken, Das dtsch. Lied).

Außer den genannten Liederzyklen schrieb W. noch die prachtvolle komische Oper Der Corregidor (1895), die Ital. Serenade für Streichqu. oder kleines Orch. (1893/1894), mehrere Chorwerke, Musik zu Ibsens Fest auf Solhaug. Seine Kritiken erschienen 1911. Briefe: An E. Kauffmann (1903), an H. Faißt (1904), an O. Grohé (1905), an R. Mayreder (1921), an Potpeschnigg (1923), Familienbriefe (1912). – Lit.: K. Grunsky, Hugo W., 1928; E. Newman, Hugo W., 1910 (dtsch. von H. v. Hase); E. Schmitz, Hugo W.; B. Benevisti-Viterbi, Hugo W., Rom 1932; G. Schur, Hugo W., 1922; K. Heckel, H. W. im Verhältnis zu R. Wagner, 1905; E. v. Hellmer, Der Corregidor, 1900; K. Varges, H. W. als Kritiker, 1934; G. Bieri, H. W.s Lieder, Diss. Bern 1933; H. Dinghofer, Die Lieder H. W.s, Diss. Wien 1933.

Wolf, Johannes, geb. 1869 in Berlin, wo er an der Universität und Hochschule studierte. 1902 Privatdozent an der Berliner Universität (1908 Prof.) und Lehrer für Musikgeschichte am Kirchenmusikalischen Institut (1907–1927). Seit 1915 Bibliothekar an der Preuß. Staatsbibliothek, von 1928 bis 1934 Dir. ihrer Musiksammlung. W., der u. a. dem Vorstand der Dtsch. Musikgesellschaft und der Int.

Ges. für MW. angehörte, ist eine der bedeutendsten Autoritäten auf dem Gebiete der Notenschriftkunde. Hauptwerke: Geschichte der Mensuralnotation 1250–1460, 3 Bde. (1905), Handbuch der Notationskunde (I 1913, II 1919), Die Tonschriften (1924), Kleine Musikgeschichte (1925 bis 1929), Zur Geschichte der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin (1929), zahlreiche wertvolle Aufsätze. Herausgeber von: Ges.Ausg. J. Obrecht, Ausgewählte Werke von J. R. Ahle (DDT V), H. Isaac, Weltliche Werke (DTÖ XIV, 1 und XVI, 1), G. Rhaws Neue dtsch. geistliche Gesänge (DDT XXXIV), Sammlung Chor- und Hausmusik (1927/1928), Werke von Caza, Conforto, Spataro usw. Mitherausgeber der SIMG von 1899–1904, Mitarbeiter am Corpus script. de mus. m. ae. Eine J.-W.-Festschrift erschien 1929.

Wolf-Ferrari, Ermanno, geb. 1876 zu Venedig, Sohn einer Italienerin und eines dtsch. Vaters, Schüler Rheinbergers, von 1902 bis 1907 Direktor des Liceo mus. in seiner Vaterstadt, errang mit seinen ersten Opern: Die neugierigen Frauen (Le donne curiose, 1903), Die vier Grobiane (1906), Susannens Geheimnis (1909), Der Liebhaber als Arzt (1913), große Erfolge. Der Triumph des von einem einfallsreichen Musiker geschickt wiederbelebten Buffo-Stils wiederholte sich in der zu derb zupackenden Oper »Der Schmuck der Madonna« nicht. Außer einigen weiteren Opern, dem Oratorium La vita nuova (1903) schrieb W.-F. noch Orch.werke (Kammersinfonie, Serenade, Suite-Concertino), Kammermusik u. Kl.stücke.

Wolfrum, Philipp (1854–1919), Organistensohn aus Oberfranken, Schüler des Münchner Kons.s, war zuerst Bamberger Seminarlehrer und kam 1884 nach Heidelberg, wo er 1885 Universitäts-MD., 1898 Prof. für MW. wurde und den Akad. Gesangverein und den Bachverein gründete. Mit diesen selbstgeschaffenen Mitteln gab er dem Musikleben Heidelbergs einen gewaltigen Aufschwung, sowohl nach der Richtung der großen alten wie der neuen, damals noch »neudeutschen« Musik (Heidelberger Musikfeste von 1909, 1911, 1913). Als Komp. trat er mit Orgelwerken, Kammermusik, 3 sinfonischen Dichtungen, und vor allem mit Chorwerken hervor (Das große Halleluja, gemischte Chöre, MChöre). Sein Hauptwerk ist das »Weihnachtsmysterium nach Worten der Bibel und Spielen des Volkes«. »Die Verbindung des Volkstümlichen mit dem Kunstmäßigen der schlichten anheimelnden Melodien in lebendiger volksmäßiger Fassung mit dem Glanz und der mystischen Farbenpracht des modernen Orchesters zu einer künstlerischen Einheit ist hier in selbständiger Art gelungen« (Karl Hasse). Schriften: Entstehung und erste Entwürfe des evang. Kirchenliedes in musikalischer Beziehung (1891), Rhythmik (1894/1895), J. S. Bach (1906), Luther und Bach (1918). – Lit.: K. Hasse, Philipp W, ZfMW II.

Wolfurt, Kurt von, Deutsch-Balte, 1880 in Livland geboren, Schüler Max Regers, schrieb u. a. Lieder und Chöre (Rhapsodie aus Faust, Klagode, Hymne,

Weihnachtsoratorium), sinfonische Dichtungen (Gesang des Meeres), die komische Oper Der Tanz um den Narren, ein Kl.-konz. Außerdem veröffentlichte er eine Biographie Mussorgskis (1927).

Wolkenstein, Oswald von (um 1377–1445), der späte ritterliche Sänger aus dem Grödener Tal, der mit »tichten, singen mangerlei« die halbe Welt durchzog, gehört als Musiker auch mehreren Bereichen an. Er ist im Minnesang wie im Volkslied zu Hause und steht in seinen mehrst. Gesängen mit gesungenem Tenor und instrumental begleitender Umkleidung an der Schwelle des dtsch.-polyphonen Zukunftsliedes. Eine Neuausgabe seiner Lieder bot O. Koller in DTÖ IX, 1. – Lit.: W. Marold, Kommentar zu den Liedern O. v. W.s, Diss. Göttingen 1927; J. Schatz, Sprache und Wortschatz O. v. W.s, Wien 1930; A. Graf Wolkenstein-Rodenegg, Oswald v. W., 1930.

Wolzogen, Hans Paul von, geb. 1848 zu Potsdam, wurde 1877 von R. Wagner als Herausgeber der Bayreuther Blätter nach Bayreuth gerufen. Er schrieb u. a.: Der Nibelungenmythos in Sage und Literatur (1876), Thematischer Leitfaden durch die Musik von W.s Festspiel Der Ring des Nibelungen (1876), Die Sprache in Wagners Dichtungen (1877), Erinnerungen an R. Wagner (1883), Wagneriana (1888), E. T. A. Hoffmann und Wagner (1906), Entwürfe zu Meistersinger, Tristan, Parsifal (1907), Lebensbilder (1923), Musik und Theater (1929).

Woyrsch, Felix, geb. 1860 in Troppau, studierte kurz bei Chevallier in Hamburg, Organist in Altona und von 1903 bis 1930 Dir. der städt. Sinfonie- und Volkskonz.e. Als Komp. erzielte er seine größten Erfolge in der Chorkompos., vorab mit seinem bekanntesten Werke, dem auf kräftige realistische Wirkung gestellten Mysterium Totentanz op. 51. Andere Chorwerke: Passionsoratorium, Der Vandalenauszug, Dtsch. Heerbann, Da lachte schön Sigrid, zahlreiche Männer- und gemischte Chöre und Volksliedbearbeitungen. Opern: Der Pfarrer von Meudon, Der Weiberkrieg, Wikingerfahrt. Außerdem 4 Sinfonien, V.konz., Kammermusik (vier Streichqu.e, Streichsextett, Kl.-quint.), Orgelwerke, Kl.stücke und Lieder.

Wüllner, Franz (1832–1902), hervorragender Dir., studierte bei Beethovens Famulus A. Schindler und ging in den 50er Jahren vom Pianisten zum Dir. über. Nach mehrjähriger Tätigkeit als Aachener MD. ging er nach München, wo er zuerst als Chordir. sowie als Lehrer an der neugegründeten Musikschule (Chorklasse) tätig war und 1869 Nachfolger H. v. Bülows als Hofkm. wurde. Er leitete damals die gegen Wagners Willen von König Ludwig befohlenen Uraufführungen von Rheingold und Walküre. Von München ging W. 1877 nach Dresden, dann kurze Zeit nach Berlin, wo er 1883/1884 die Konz.e der Philharmonie dirigierte, und wurde 1884 Dir. der Gürzenichkonz.e in Köln und Direktor des dortigen Kons.s. Von seinen Kompos.en und Bearbeitungen haben ihn nur die bekannten Chorübungen der Münchner Musikschule überlebt.

Wüllner, Ludwig (1858–1938), der Sohn von Franz W., gab 1887 die Laufbahn des Germanisten (Privatdozent in Münster) auf und widmete sich dem Gesangsstudium, wurde 1889 Heldendarsteller am Meininger Hoftheater und reiste seit 1895 bis zu seinem Tode als Sänger und temperamentvoller, genialer Rezitator (Goethe). Als Sänger vertrat W., zumal in der späteren Zeit, eine ganz eigene Kategorie des Sänger-Deklamators, fesselnd bis zum gehauchten Wort durch die überragende geistige Leistung. Bis zu seiner Todesstunde blieb er einer der treuesten Sachwalter des dtsch. Wortes, – Lit.: F. Ludwig, L. W., 1930.

X

Xylophon (griech. = Holzklang), ein bei vielen alten Völkern und bei Naturvölkern verbreitetes Holzschlaginstr. Es besteht aus abgestimmten Holzstäben, die durch Strohseile isoliert sind und mit Klöppeln geschlagen werden. In Deutschland ist das X. seit Anfang des 16. Jhts. bekannt. Holbein gibt in seiner Totentanzfolge eine Darstellung eines mit einer Schlinge am Hals des Spielers befestigten X.s (vgl. auch J. G. Kastner, Danses des morts Paris 1852). Der Umfang des heutigen X.s beträgt drei Oktaven (c'–c^4).

Z

Zachow (Zachau), Friedrich Wilhelm (1663–1712), wirkte seit 1684 als Organist in Halle, wo er der Lehrer des jungen Händel gewesen ist. Der bedeutende Meister des Orgelspiels ist durch die Auswahl seiner Werke (Kantaten, Orgelkompos.) in DDT XXI/XXII, entgegen dem Urteil des Händel-Biographen Chrysander, auch als ein gediegener, wertvoller Komp. bezeugt.

Zapfenstreich (Retraite), durch Signale oder auch größere Tonstücke gegebenes Zeichen zum abendlichen Einrücken der Soldaten. Der sog. Große Z. des dtsch. Heeres, ein aus Signalen und dem Lied Ich bete an die Macht der Liebe zusammengesetztes Tongemälde, ist eine der größten musikalisch-militärischen Feierlichkeiten. Vgl. auch die Lit. unter Militärmusik.

Zargen, die Boden und Decke der Saiteninstr.e zusammenhaltenden Seitenwände.

Zarlino, Gioseffo (1517–1590), Schüler Willaerts und sein zweiter Nachfolger als Km. der Markuskirche in Venedig. Als Musikschriftsteller und Theoretiker von höchstem Rang schrieb er u. a. Istitutione harmoniche (1558), Dimostratione harm. (1571), und Sopplimenti musicali(1588). Seine Feststellung vom Dur- und Mollklang als den beiden einzigen Grundformen der Harmonie setzt einen Markstein in der Erkenntnis des musikalisch-harmonischen Geschehens. In seinem Hauptwerk, den Istitutione harmoniche, »ist das vielseitige renaissancehaft-humanistische Gedankengut mitsamt der selbständigen Tradition der Musikanschauung von neuem in einer originalen Weise geistig beherrscht und zu einem eigenartigen Ganzen verbunden« (H. Zenck). – Lit.: H. Zenck, Z.s Ist. harmoniche als Quelle zur Musikanschauung der ital. Renaissance,

ZfMW XII; Fr. Högler, Bemerkungen zu Z.s Theorie, ZfMW IX; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie; V. Bellemo, Gioseffo Z., 1884.

Zaun, Fritz, geb. 19. 6. 1893, GMD., studierte am Kölner Kons. sowie an den Univ. Bonn und Köln (Schiedermair, Bücken) und war als Operndirektor in München-Gladbach, Zürich und Köln (1929–36) tätig. 1939 übernahm Z., der schon seit 1936 als Konzertdirigent in Berlin tätig war, die Leitung des neugegründeten städt. Orch.s der Reichshauptstadt. (Außerdem: Sommerfestspiele der Dietrich-Eckart-Bühne.)

Zeitschriften, musikalische, traten in Deutschland mit → Matthesons Critica musica (Hamburg 1722) hervor, an die sich anschließen: → Scheibes Kritischer Musicus (1737–40, 2. Aufl. 1745, also ein Mittelding zwischen Zeitschrift und Buch !), Mizlers Musikalische Bibliothek (1739 bis 1754), → Marpurgs Historisch-krit. Beiträge (1754–78) und seine Krit.n Briefe (1759–64), → Forkels Mus.-krit. Bibliothek (1778–79). Wichtige Z.n der klassischen Epoche sind → J. A. Hillers Wöchentliche Nachrichten (1766 bis 1770), Cramers Magazin der Musik (1783–89), Bosslers Musikalische Realzeitung (1788–90) und seine Mus. Corespondenz (1790–92), → J. Fr. Reichardts Z.n: Mus. Kunstmagazin (1782 bis 1791), Musikal. Wochenblatt (1791–92) und Berlinische Mus. Zeitung (1805–06). – Eine neue Ära der mus. Z.n begründete → Fr. Rochlitz mit der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, die von 1798–1848 und in der Folge mit verschiedenen Unterbrechungen bis 1881 (her. von → Chrysander) erschien. Bis heute erhielt sich die 1834 von → Robert Schumann begründete und bis 1844 von ihm geleitete Neue Z. f. Musik (seit 1928 her. von G. Bosse). Ferner: Signale f. d. mus. Welt (gegr. 1843), Musikal-Wochenblatt (1870–1908), Bayreuther Blätter (seit 1878), Allg. Deutsche Musikzeitung (begr. 1874), Neue Musikzeitung (seit 1880), Die Musik (Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die ges. geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP. Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung), (seit 1901), Melos (seit 1920), Rheinische Mus.- u. Theater-Zeitung (1900, seit 1933 Deutsche Musikzeitung), Deutsche Tonkünstlerzeitung (jetzt Der Musikerzieher), Die Musikpflege (seit 1929), Musik im Zeitbewußtsein. – Z.n für spezielle Zwecke und Aufgaben, Wissenschaftl. Z.n: Monatshefte f. Musikgeschichte (1869–1905), Vierteljahrschr. f. Musikwiss. (1884–94), Zeitschr. u. Sammelbände der Int. Mus. Ges. (1899 bis 1914), Zeitschrift f. Musikwiss. (1918–35), Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (seit 1895) Archiv für Musikwiss. (1918 bis 1928), Archiv f. Musikforschung (seit 1936), Bach-Jahrbuch (seit 1904), Mozart-Jahrbuch (seit 1928), Neues Beethoven-Jahrb. (seit 1925), Deutsche Musikkultur. – Für kath. Kirchenmusik: Cäcilienkalender, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Musica sacra, Fliegende Blätter f. kath. Kirchenmus., Der Gregoriusbote, Musica divina, Monatshefte f. kath. K. – Für evang. Kirchenmusik: Siona,

Halleluja, Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, Die Kirchenmusik, Kirchenmusikal. Blätter, Musik und Kirche, Kirchenchordienst. – Musikpädagogische Z.n: Halbmonatsschr. f. Schulmusikpflege, Die Musikerziehung. – Für Chorgesang: Deutsche Sängerbundzeitung, Die Musikpflege (f. gem. Chöre). – Für Militärmusik: Deutsche Militärmusiker-Zeitung. – Instrumenten-Z.n: Z. des Reichsbundes deutsch. Orchestervereine, Zentralblatt der Zithervereine, Organum, Die Gitarre. – Volks- und Jugendmusik: Die Volksmusik, Völkische Musikerziehung, Musik in Jugend und Volk, Musikzeitschr. der Reichsjugendführung, der Werkscharen und der NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude. – Ausländische Z.n: Belgien: Le Guide musical, La Belgique musical. Dänemark: Dansk Musiktidskrift, Musik. England: Musical Times, Musical Standard, Mus. News, The Sackbut, British Music Bulletin, Music and Lettres. Frankreich: La Revue musicale, Courier Musical, Le Ménestrel, Revue de Musicologie. Holland: Caecilia, Tijdschrift der Vereenigung voor Noordnederlands Muziekgeschiedenis, De Muziek, Musica. Italien: Rivista musicale italiana, Musica e musicisti, Musica d'oggi, Rassegna musicale, La Critica musicale. Schweiz: Schweiz. Musikzeitung und Sängerblatt, Cäcilia, Schweiz. Zeitschrift für Gesang u. Musik, Die Instrumentalmusik, La Musique en Suisse. Spanien: Harmonia, Revista Mus. Catalana. Schweden: Svensk Musiktidning, Svensk Tidkrift för Musikforsking, Allmän Musiktidning. Norwegen: Nordisk musiktidende, Nordisk musikrevue. Vereinigte Staaten von Amerika: Musical Quarterly, Musical Courier, Musical Amerika, Musical Monitor, The Musician. – Lit.: W. Freystätter, Die mus. Z.n 1884; F. Crome, Die Anfänge des mus. Journalismus in Deutschland. Berl. 1897; H. Koch, Die deutschen mus. Fachzeitschriften d. 18. Jhts. Halle 1923.

Zeller, Karl (1842–1898), Beamter im Wiener Unterrichtsministerium und Komp. der frischen Operetten »Der Vogelhändler« und »Der Obersteiger«.

Zelter, Karl Friedrich, geb. 1758 zu Petzow an der Havel, gest. 1832, ergriff als Sohn eines Maurermeisters dessen Handwerk und bildete sich nebenher bei Fasch zum Komp. aus. Mit der Übernahme der Direktion der Singakad. nach dem Tode seines Meisters Fasch (1800) begann Z.s großartige organisatorische Tätigkeit, die hier nur in ihren Haupterscheinungen erwähnt werden kann (1809 Gründung der ersten dtsch. Liedertafel, im gleichen Jahre Prof. an der Akad. der Künste, Begründung des Berliner Instituts für KM., dessen erster Direktor Z. wurde, Dir. des studentischen Chors der Universität sowie des Staats- und Dom. chors, Inspizient der preuß. Musikpflege usw.). Z.s Schaffen, dessen Schwerpunkt in der Lied- und Chorkompos. liegt, legt gerade bei den Spitzenleistungen seine Absichten in seinem Briefwechsel mit dem Freunde Goethe bis ins letzte klar. Und dieses letzte zeichnet sich deutlich als eine doppelte Grenze ab, epochal und individuell gesetzt und symbolisch angedeutet durch Z.s

Ausspruch, daß er Beethovens Musik mit Schrecken bewundere. Bis zu den Marken dieses Künders eines neuen Zeitgefühls reicht Z.s Liedwelt, reichen seine wundervoll zarten preuß. Liedidyllen, seine knapp zusammengehämmerten Balladen (Goethes »Totentanz« als Muster), seine großen Liedformen von der Art der Schillerschen »Teilung der Erde«, der Chorballade Johanna Sebus, und reichen schließlich seine volknahen »geselligen« Lieder. Geweiht aber ist das Liederwerk dieses kernigen dtsch. Mannes durch das Wort des großen Weimarer Freundes: »Deine Komposition fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch.« Neuausgaben von Liedern und Chören in Nagels Arch. Nr. 50, Lieder bei Schott, Der Briefwechsel Goethe-Z. in drei Bdn. (Reclam). – Lit.: G. Schünemann, Z., der Begründer der preuß. Musikpflege, (1932); G. R. Kruse, Zelter, (Reclam); P. Mies, Zu Musikaufführung und Stil der Klassik, ZfMW XIII; H. J. Moser, K. F. Z. und das Lied, Jb. Peters 1932; J. Müller-Blattau, Goethe und die Kantate, Jb. Peters 1931.

Zenck, Hermann, geb. 1898 in Karlsruhe, dtsch. Musikforscher, studierte in Heidelberg und Leipzig (Kroyer), zuerst Privatdozent und Lehrer am dortigen Kons., seit 1932 in Göttingen (1934 Prof.). Er schrieb u. a.: Marienklage und Osterspiel des Wolfenbüttler Codex 965 (1927), Sixtus Dietrich (1928). Herausgeber von 9 Madrigalen von Willaert.

Zenger, Max (1837–1911), Komponist und Dir. in Regensburg, Karlsruhe und München, wo er seit 1878 auch als Lehrer an der Akad. der Tonkunst tätig war. Er schrieb u. a. mehrere Opern (Wieland der Schmied, Eros und Psyche), Musik zu Goethes Faust, Kammermusik (2 Streichqu.e, Hornsonate), Konz.e, Chöre und etwa 100 Lieder. Seine Geschichte der Münchner Oper gab Th. Kroyer 1923 heraus.

Zeno, Apostolo (1668–1750). Der als Literarhistoriker hochangesehene Venezianer wirkte von 1718 bis 1729 als kais. Hofdichter in Wien. Die schlimmsten Schäden des entarteten Opernbuches der spätvenezianischen Oper hat er beseitigt, auch hier der Vorläufer → Metastasios, der sein Amt als Wiener Hofdichter übernahm. – Lit.: M. Fehr, A. Z. und seine Reform des Operntextes, Zürich 1912; Wotquenne, Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen aus den dramatischen Werken von Z., Metastasio und Goldoni, 1905; Lenghi, Lo Z., 1901.

Zichy, Géza Graf (1849–1924), Schüler von Volkmann und Liszt, bedeutender einarmiger Kl.spieler, Präsident der ungar. Musikakad. und bis 1918 des Nationalkons.s in Budapest. Er schrieb u. a. ein Kl.konz. und andere Kl.kompos.en (Etüden für die linke Hand) sowie das Hauptwerk die Operntrilogie Rákóczi (1909/1912). Auch veröffentlichte er ein dreibändiges Erinnerungswerk Aus meinem Leben (1911 bis 1920).

Ziehharmonika (Akkordion) → Harmonika.

Ziehrer, Karl Michael (1843 bis 1922), von 1889 bis 1893 Km. des Wiener Hausregiments Hoch- und Deutschmeister, wurde 1908 kais. Hofballmusikdirektor, bekannter Tanz- und Operetten-

komp. (Die Landstreicher, Das dumme Herz).

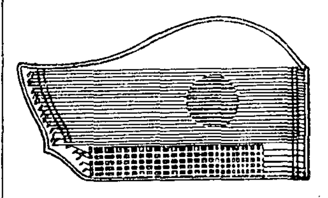
Zigeunermusik. Die romantische Verklärung der Z., die ihren Höhepunkt in Franz Liszts berühmter Schrift »Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn« erreichte, hat durch die Feststellungen der neueren ungar. Musikforschung ihren Hauptglanz verloren. Die Zigeuner kommen demnach nicht mehr als Musikschöpfer, vielmehr lediglich als »reproduzierende Spieler« des einheimischen nationalungar. Musikgutes in Betracht. Vgl. Denès von Bartha in AfMF 1937, Heft 1.

Zilcher, Hermann, geb. 1881 in Frankfurt, Schüler seines Vaters Paul Z. und des Hochschen Kons.s an dem er später als Lehrer wirkte; 1908 wurde er Prof. an der Münchner Akad., 1920 Direktor des Würzburger Staatskons.s (zugleich Dir. der dortigen Sinfoniekonz.e). Z. ist ein höchst vielseitiger Komp. von urwüchsiger, echt musikantischer, ungrüblerischer Art. Er schrieb zahlreiche Lieder und Liederzyklen (Goethe-, Eichendorff-, Dehmel-Lieder). Chorwerke: Die Liebesmesse, Dtsch. Volksliederspiel, Traumspiel Fitzebutze, die Musikkomödie Doktor Eisenbart, mehrere Bühnenmusiken (zu: Wie es euch gefällt, Wintermärchen, Goldene Harfe von G. Hauptmann), 2 Sinfonien, Sinfonietta, Orch.suite, Lustspielsuite, V.konz., Kl.konz., Doppelkonz. für 2 V.n, Sinfonie für 2 Kl.e, Suite für 2 V.n, Kammermusik (V.sonate, Kl.trio, Kl.-quint.).

Zingarelli, Nicola Antonio (1752 bis 1837), neapolitanischer Komp., beherrschte mit seinen 34 Opern lange Zeit die europäischen Bühnen, wie mit den herausgepflückten Effektstücken auch den Konz.-saal. Als Kirchenkomp. war Z., der von 1804 bis 1811 Petersdomkm. in Rom war, der fruchtbarste unter seinen Zeitgenossen (Katalog seiner Werke in Annali civili von Neapel, 1837).

Zink, ein Blasinstr., das schon in mittelalterlichen Darstellungen als Tierhorn mit mehreren Tonlöchern erscheint. Es entwickelte sich dann zu einem Hauptinstr. der Renaissance- und Barockepoche als gerader Zink und als sog. stiller Z. und vor allem als krummer Z. (Cornetto curvo). Die Z.en wurden in verschiedenen Größen gebaut vom Diskantinstr. (Cornettino) bis zum Baßzinken oder → Serpent. Ihr mit Ausnahme der stillen Z.en scharfer, rauher Ton ist ein Charakteristikum der Barockklanglichkeit. Beim Stilübergang des 18. Jhts. (Mattheson) begann man seiner überdrüssig zu werden. Bei den Stadtpfeifern, insbes. beim Turmblasen, haben die Z.en sich am längsten gehalten. – Lit.: G. Karstädt, Zur Geschichte des Z.en und seine Verwendung in der Musik des 16. bis 18. Jhts., AfMF 1937.

Zither (griech. Kithara, ein harfenartiges Zupfinstr.). Die heutige



Z., deren Stammbaum auf das → Psalterium und die alten Scheitholze oder Kratzzithern zurückgeht, hat einen kleinen flachen

Schallkasten, über den fünf über ein Griffbrett mit chromatisch eingeteilten Bünden gespannte Griffsaiten verlaufen (bayrische Stimmung: c g d′ a′ a′ [e′], wienerische: c g g′ d′ a′ [e′]). Die Griffsaiten werden mit einem Dorn gerissen, »geschlagen«, die in Quarten und Quinten gestimmten Baßsaiten dagegen werden gezupft. Die Z., ein Lieblingsinstr. des Alpenlandes, erhielt ihre Hauptverbesserungen durch den Österreicher Johann Pertzmayer (1803–1884) und den Münchner Nikolaus Weigel (1811 bis 1878). Eine Spielart der Z. ist die in drei Größen gebaute Streichzither mit vier Saiten. In dem Verband dtsch. Zithervereine hat das dtsch. vielgepflegte Z.spiel seine Zentrale. – Lit.: H. Kennedy, Die Z., 1896; Bennert, Geschichte der Z., 1887; H. Thauer, Katechismus des modernen Z.spiels, 1902; Katalog der Z.musik, Köln 1902 und 1907.

Zöllner, Heinrich, Sohn des beliebten Männerchorkomp.en C.Fr. Z. (»Das Wandern ist des Müllers Lust«), 1854–1941, studierte am Leipziger Kons., war UniversitätsmD. zu Dorpat, seit 1885 Dir. des Kölner Männergesangvereins, und seit 1892 des New-Yorker Gesangver.s Dtsch. Liederkranz. Von 1898 bis 1906 wirkte er in Leipzig als UniversitätsmD. und Prof. am Kons., später als Leiter der fläm. Oper in Antwerpen. Zahlreiche seiner Chorwerke gehören zu den beliebtesten seiner Zeit (Hunnenschlacht, Columbus, Die neue Welt, König Sigurds Brautfahrt, Heldenrequiem). Seine beste Oper ist die »Versunkene Glocke« (1889). Ferner schrieb er 5 Sinfonien, Kammermusik, Lieder.

Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin von (1803-1869), Pseudonym »Wilhelm von Waldbröl« und »Dorfküster Wedel«, veröffentlichte 1829 und 1836 mit E. Baumstark die Volksliedersammlungen »Bardale« und »Auserlesene echte Volksgesänge«, 1838–1840 folgte die wichtige Sammlung (erster Band mit A. Kretschmer) »Dtsch.e Volkslieder mit ihren Originalweisen«. Bei Erk und anderen Volksliedforschern standen Z.s Sammlungen wegen seiner Zutaten und Umarbeitungen, die aber zumeist mit größtem Feinsinn vorgenommen wurden, nicht in Gunst. Um so höher schätzte sie Brahms, der 22 der Lieder Z.s in seiner Volksliedersammlung bearbeitet hat, darunter Schwesterlein, Schwesterlein, Verstohlen geht der Mond auf, Die Blümelein, sie schlafen, Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn, Mein Mädel hat einen Rosenmund, usw.

Zukunftsmusik, eine von dem rhein. Musikschriftsteller L. Bischoff aufgebrachte Bezeichnung, die R. Wagner ein »ebenso blödes als blödsinniges Mißverständnis« seiner Schrift »Das Kunstwerk der Zukunft« nannte.

Zumsteeg, Johann Rudolf (1760 bis 1802), Sohn eines der »langen Kerle« des friderizianischen und später des württemb. Heeres, war auf der hohen Karlsschule in Stuttgart Freund des jungen Schiller und der erste begeisterte Komp. seiner Dichtungen. 1792 wurde er, der die Gunst seines Herzogs mit seiner Leistung abzahlen mußte, Stuttgarter Hofkm. Über Z.s Opern und Singspiele und über seine Instrumentalmusik ist die Zeit

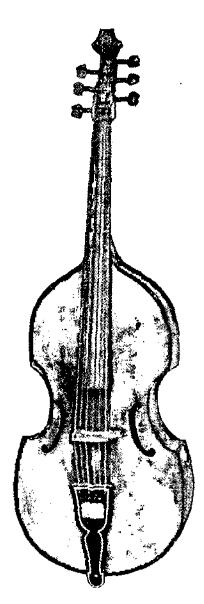
hinweggegangen, als Liederkomp. bleibt er eine imponierende Gestalt und unbedingt der beste süddtsch. Liedmeister vor Schubert. Den jung-Schillerschen Überschwang hat der Künstler später selbst belächelt, der sein Bestes in dem Textbereich der Hölty, v. Salis, Kosegarten und Matthisson gegeben hat. Hier stößt er in seiner gewählten Harmonik und überaus subtilen Modulationskunst bis unmittelbar zur Romantik vor. In seinen großen Schiller-, Bürger- u. Ossian-Balladen wagte er sich an Aufgaben, die erst Schubert, der sie mit höchstem Interesse studierte, zu lösen vermochte. – Lit.: F. Szymichowski, Z. als Komp. von Balladen und Monodien, Diss. Frankfurt 1932.

Zunge, elastisches, aus Holz (Ob., Klar., Fg.) oder Metall (Orgelpfeifen, Harmonium) bestehendes Blatt, das durch einen Luftstrom in Bewegung (Schwingungen) versetzt wird. Je nach der Bewegung, die die Zunge dem sie bewegenden Luftstrom gegenüber macht, unterscheidet man einschlagende (freischwingende), aufschlagende oder durchschlagende Z.n. Die Z.n des Harmoniums sind durchschlagend, die der meisten Z.stimmen der Orgel dagegen aufschlagend.

Zupfinstrumente → Instrumente.

Zwischenspiele haben in zahlreichen Musikgattungen ihren Platz, so im evang. Choral (zu lange Z. wurden aber schon von den alten Theoretikern gerügt), in der → Fuge, teils als freie »Episoden«, teils als thematisch gebundene Teile, und bes. im Konz. als → Ritornell. S. auch Intermedium (Intermezzo).

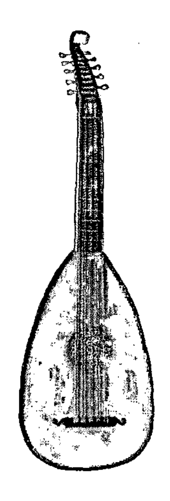




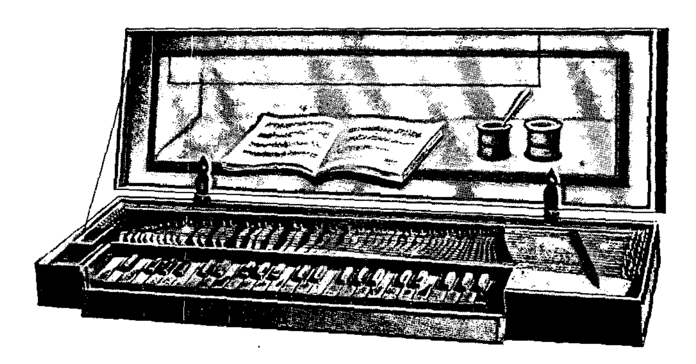
Viola da gamba
(Tenorgambe)



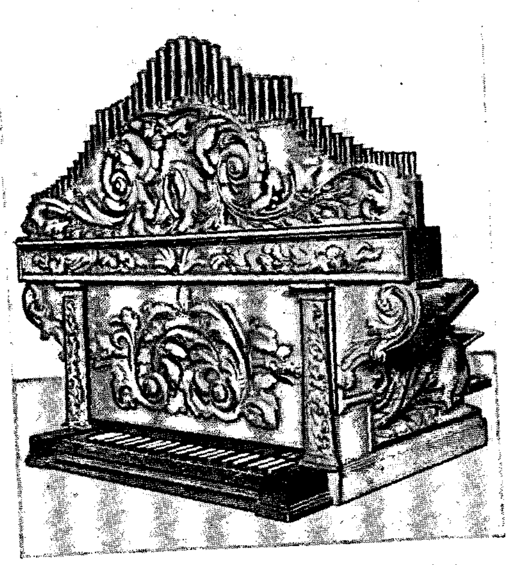
Laute von
Wendelin
Tieffenbrucker.
Padua 1551



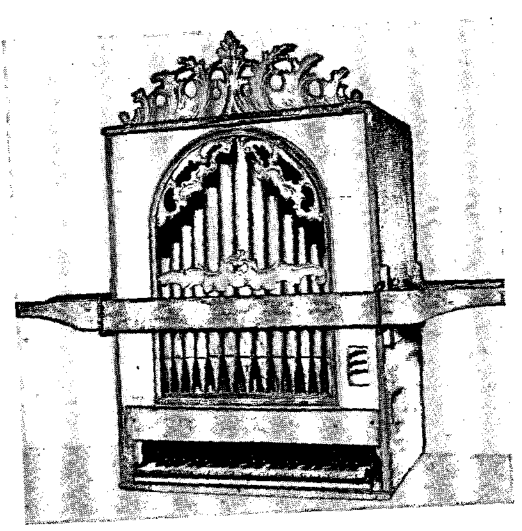
Laute von
Wendelin
Tieffenbrucker.
Padua 1559



Clavichord



Regal aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts



Italienisches Portativ